

# **„Glaskunst aus Murano“**

**Zur Geschichte des  
Centro Studio Pittori und der Fucina degli Angeli**

**Abhandlung  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultät  
der Universität Zürich**

**vorgelegt von  
Elke Allgaier**

**aus  
Deutschland**

**Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr.  
Stanislaus von Moos**

**2002**

**Karlsruhe 2004**

Vorwort .....	2
1. Einleitung .....	5
2. Literaturbericht und Aufgabenstellung .....	8
3. Überblick zur Quellenlage .....	14
4. Der Kontext: Handwerk und Industrie .....	22
4.1. Das muraneser Glashandwerk .....	23
4.2. Die technische Umbruchsituation der 50er Jahre .....	36
5. Das Modell: die Colleganza Artistica .....	43
5.1. Die Konsolidierung des Centro Studio Pittori .....	44
5.2. Das Centro Studio Pittori als Ausstellungsinitiative .....	58
5.3. Die Fucina degli Angeli .....	71
5.4. Egidio Costantini als kultureller Promotor .....	79
6. Die Künstler: Positionsbestimmungen .....	87
6.1. Henry Moore .....	88
6.2. Le Corbusier .....	100
6.3. Giò Ponti .....	115
6.4. Alexander Calder .....	124
6.5. Pablo Picasso .....	131
6.6. Jean Cocteau .....	144
7. Zur Neuartigkeit und Problematik des 'Centro' und der 'Fucina' .....	153
7.1. Muranoglas und der italienische Kulturbetrieb .....	155
7.2. Glaskunst als Gemeinschaftswerk .....	169
7.3. Rückbezüge auf Tradition, Mythen und Legenden .....	178
7.4. Das Centro Studio Pittori im internationalen Zusammenhang .....	188
8. Zusammenfassung .....	204
9. Appendix .....	212
9.1. Dokumente und Archivalien .....	212
9.1.1. Centro Studio Pittori .....	212
9.1.2. Fucina degli Angeli .....	225
9.2. Korrespondenzen .....	228
9.2.1. Le Corbusier (1952-1965) .....	228
9.2.2. Alexander Calder (1953) .....	256
9.3. Ausstellungen und Künstler .....	258
9.3.1. Chronologie der Ausstellungen .....	258
9.3.2. Künstlerverzeichnis .....	259
9.3.3. Abkürzungsverzeichnis .....	265
9.4. Literaturverzeichnis .....	266



## Vorwort

Mein Interesse an der künstlerischen Glasproduktion wurde zufällig und schon vor etlichen Jahren geweckt, während ich als studentische Hilfskraft die Bebilderung eines gewichtigen Glasmarkenlexikons in den Computer einspeisen durfte. Im Umgang mit den abertausenden von bekannten und weniger bekannten Signaturen und Etiketten eröffnete sich mir ein Zugang zur faszinierenden Welt der Glasindustrie, und die Begeisterung ließ mich nicht mehr los. Bald erhielt ich die Gelegenheit, bei der wissenschaftlichen Aufarbeitung einer Privatsammlung mitzuwirken, und im Umgang mit Originalen erschloss sich mir die Vielfalt des muranesischen Glases. Was mich schließlich zur Konzeption der vorliegenden Arbeit anspornte, war der Reiz, einen kleinen, bisher unerforschten Mikrokosmos zu entdecken: die Anfänge der legendenumwobenen *Fucina degli Angeli* - „Schmiede der Engel“.

Unmittelbar zu Beginn meiner Arbeit fand ich Gleichgesinnte, die mein Interesse für das Muranoglas teilten und mich bei Ausflügen zu diversen Glaszentren in Italien und Europa begleiteten oder mir vor Ort Hilfestellung gaben. Eine unvergessliche Zeit war insbesondere der inspirierende Austausch mit meiner Kollegin Anja Reincke. Unser Interesse führte uns nicht nur auf gemeinsame Reisen nach Murano und Venedig sondern gleichfalls nach Skandinavien, wo wir die glastechnischen und entwerferischen Gegensätze begutachten und ausloten konnten. In Venedig indessen fand ich gerade zu Beginn meiner Untersuchung eine große Hilfestellung in Marina und Marino Barovier, die mir erste Kontakte zu Glashandwerkern vermittelten, mir ihr Wissen über die Verhältnisse vor Ort näher brachten und mich mit Elan unterstützten.

Noch ehe ich auf die *Fucina degli Angeli* stieß, war ich zunächst von der Frage geleitet, welche Entwurfsstrategien im Muranoglas zum Tragen kommen und wie die nicht unproblematischen Interventionen von Bildenden Künstlern in den Bereich des traditionell geprägten Glashandwerks zu werten und zu deuten sind. So besuchte ich während meiner Venedigaufenthalte zahlreiche mit der Materie Glas vertraute Fachleute. Nicht unerwähnt möchte ich die Gespräche mit Zeitzeugen lassen, in denen ich Eindrücke zur Befindlichkeit der in Murano und Venedig arbeitenden Glasschaffenden erhielt. Wertvolle Auskünfte gaben Anna Venini de

Santillana, Angelo Barovier, Alfredo Barbini, Luciano Gaspari, Robledo Lazzarini, Carlo Moretti, Antonio da Ros, Gino Seguso, Livio Seguso, Luigi Toso und Luciano Vistosi.

In den Bann gezogen war ich schließlich und im besonderen von dem inzwischen neunzigjährigen Egidio Costantini, dem Begründer der *Fucina degli Angeli*. Stückchenweise erzählte er mir Begebenheiten seines Lebens und unweigerlich begann ich, mich in seine Traumwelten und Designstrategien hineinzudenken. Nach meiner ersten Begegnung mit Costantini im Jahr 1999 konzentrierte sich mein Interesse auf die Anfänge seines Unternehmens, die zudem im *Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano* verwurzelt sind.

Unter den vielen Künstlern, die vor ca. 50 Jahren mit dem *Centro Studio Pittori* oder der daraus hervorgehenden *Fucina degli Angeli* in Kontakt standen, konnte ich noch drei künstlerische Entwerfer ausfindig machen: Giorgio Ferro, dem ich verdanke, dass er mir eindrucksvoll die Situation in Murano während der 1950er Jahre schilderte, Riccardo Licata, der mir ebenso wertvolle Hilfestellung leistete und Nag Arnoldi, den ich im Tessin, in Comano, besuchen durfte. Während all der Gespräche entwickelte ich mein Interesse darin, die außerordentliche Anfangszeit der *Fucina degli Angeli* zu rekonstruieren. Unumgänglich waren diesbezüglich intensive Nachforschungen in Nachlässen und Museumsarchiven. Nur zu oft suchte ich die Stecknadel im Heuhaufen, zumal es sich bei den künstlerischen Interventionen im Muranoglas um bisweilen wenig bekannte und kaum untersuchte Ausflüge von bildenden Künstlern in das Kunstgewerbe handelt.

Sachdienliche Hilfestellung erfuhr ich in allen benutzten Archiven: Dem Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, dem Staatsarchiv des Kantons Wallis in Sitten, der Henry Moore Foundation in Perry Green, der Fondation Le Corbusier und dem Fonds Jean Cocteau in Paris, dem Giò Ponti Archiv in Parma, dem Archiv der Camera di Commercio in Venedig, dem Archivio Comunale der Celestia und dem Biennalearchiv in Venedig, dem Triennalearchiv und dem Archiv der ADI (Associazione per il Disegno Italiano) in Mailand, sowie dem Archivio Luce in Rom.

Während der Vorbereitung hat mein Promotionsvorhaben vielfältige Unterstützung erfahren, und es ist mir mehr als nur eine angenehme Pflicht, mich

an dieser Stelle zu bedanken. Einen besonderen Dank schulde ich dem Deutschen Studienzentrum in Venedig. Als Stipendiatin wurde ich über einen längeren Zeitraum hinweg unterstützt und konnte mein Vorhaben während mehrerer Aufenthalte vor Ort realisieren. Des Weiteren gilt mein Dank Herrn Professor Heinfried Wischermann, der sich impulsgebend und überaus interessiert zeigte. Professor Stanislaus von Moos hat das Thema als Dissertationsprojekt an der Universität Zürich angenommen, die Arbeit kontinuierlich gefördert und schließlich entscheidende Anregungen gegeben.

## 1. Einleitung

Die Besonderheit des *Centro Studio Pittori* und der *Fucina degli Angeli* liegt darin, dass es sich nicht um Glashütten handelt, sondern um Initiativen, die das glashandwerkliche Potential auf Murano nutzten und das Ziel verfolgten, in Zusammenarbeit mit Künstlern exquisite Gläser zu realisieren. Damit stellen beide Unternehmen einen Kreuzungspunkt zwischen Kunsthandwerk und Kunst dar. Meine Untersuchung konzentriert sich auf die Geschichte des ca. drei Jahre währenden *Centro Studio Pittori*, sowie auf die Aktivitäten der *Fucina degli Angeli*. Noch bevor Egidio Costantini im Jahr 1961 Peggy Guggenheim als Mäzenatin seines Unternehmens gewinnen konnte, arbeitete er mit zahlreichen international bekannten Entwerfern zusammen. Zu nennen wären unter anderem: George Braque, Alexander Calder, Jean Cocteau, Marc Chagall, Oskar Kokoschka, Le Corbusier, Fernand Léger, André Lhote, Henry Moore und Pablo Picasso.

Bei meinen Nachforschungen war es unumgänglich, Schwerpunkte herauszukristallisieren, so dass sich anhand von Einzeluntersuchungen verschiedene Spielarten der künstlerischen Zusammenarbeit differenziert und genau betrachtet lassen. Wie gestaltete sich die Arbeit mit den Künstlern? Worin liegen Chancen oder etwaige Schwierigkeiten begründet? Hier interessiert mich der Blick aufs Detail, und daher konzentriere ich meine Untersuchung auf sechs Beispielfälle: Henry Moore, Le Corbusier, Giò Ponti, Pablo Picasso, Alexander Calder und Jean Cocteau. Diesbezüglich ist mir wichtig zu erwähnen, dass die entstandenen glaskünstlerischen Werke nur selten signiert sind und daher den Anschein erwecken, als seien sie eigenmächtige Schöpfungen muranesischer Provenienz. Hierin vermag die in der Forschung vernehmbare Vernachlässigung des Themas begründet sein. Sie könnte im Allgemeinen auf die Ausstrahlung einer oberflächlichen Harmlosigkeit, den Anschein mangelnder Seriosität oder schlicht und ergreifend einer gewissen Unverständlichkeit zurückzuführen sein. Daher ist die vorliegende Arbeit nun der erste Versuch, einige dieser Vorurteile in Frage zu stellen und exemplarische Beispiele unvoreingenommen und umfassend darzustellen, zu analysieren und zu kommentieren. Im Mittelpunkt steht dabei die Relevanz der verschiedenen Beiträge hinsichtlich der Geschichte des muranesischen Glashandwerks.

Während das venezianische Glas der Moderne lange Zeit unter der schlichten Bezeichnung *Glas aus Murano* präsentiert wurde, vollzog sich im englischen und deutschen Sprachgebrauch in den letzten Jahren eine Verknüpfung der Nomina, wodurch ein Schlagwort entstand: *Muranoglas*. Erst diese kompakte Begrifflichkeit vermag einen Gegenpol zur Bezeichnung des *Venezianischen Glases* zu bilden, einem Stilbegriff, der den stets dünnwandig geblasenen Gefäßen und Objekten vorbehalten ist, die einen traditionellen Formenkanon aufweisen und außerhalb Venedigs, in der Herstellung und Machart der *Façon de Venise*, besonders im 15. und 16. Jahrhundert eine weite Verbreitung fanden.

Zunächst hat sich die Bezeichnung *Muranoglas* im Kunsthandel etabliert, und in zahlreichen Auktionen und begleitenden Publikationen fand der Begriff eine plakative Verwendung. Besonders nachdem zu Anfang der 80er Jahre<sup>1</sup> deutlich wurde, dass auch muranese Glas aus den 50er Jahren auf der Bühne des internationalen Kunstmarktes einen Platz als antiquarisches Sammelgebiet für sich beansprucht, stiegen die Preise unaufhaltsam.<sup>2</sup> In der Folgezeit veröffentlichten Händler ihr Bildmaterial sowie ihre begleitenden Recherchen in zuweilen aufwändigen Publikationen<sup>3</sup>, was einerseits die nachhaltige Allianz von Kunst und Handel dokumentiert, andererseits einen Eindruck von der in Umlauf befindlichen Ware vermittelt.

---

<sup>1</sup> Nach Einschätzung des Kunsthändlers Jan Vicha ereignete sich die Initialzündung für den Preisauftrieb des Muranoglases im Jahr 1982, als das Auktionshaus Sotheby's für Gläser der 40er und 50er Jahre in Monte Carlo (19. April und 24. Oktober) Höchstgebote bis zu 4000.- DM erzielte; vgl. Jan Vicha: Murano-Glas nach 1940. Echtheitskriterien, Nachahmungen, Fälschungen, In: Die Weltkunst Heft 8 (1994), 1050.

<sup>2</sup> Ein Rückblick auf Auktionsergebnisse der letzten zwei Jahrzehnte offenbart, dass Spitzenpreise von anfänglich 4000.- DM aus dem Jahr 1982 auf eine Höchstmarke von annähernd 100.000.- DM angestiegen sind. Die Preise verdoppelten sich im Zeitraum von nahezu fünf Jahren; noch 1990 wurden eine *Pezzato*-Vase von Venini (Entwurf Fulvio Bianconi) oder eine *Oriente*-Vase von Aureliano Toso (Entwurf Dino Martens) für je 21.000.- DM bei dem Kölner Auktionshaus Herr verkauft (Auktion vom 28.4.90, Lot 893 und 883); im Jahr 1995 wurde vorläufig ein Höchstpreis von \$ 30.000.- (Auktion vom 12.12.95, Lot 127) durch eine *Merletto*-Vase von Archimede Seguso bei Christie's in New York erzielt und ca. fünf Jahre später, am 2.12.2000 erreichte eine bei Venini hergestellte Vase (Entwurf F. Bianconi, Lot 177) bei dem Auktionshaus Fischer in Heilbronn einen Abschlag von 85.000.- DM. Ein aktueller Trend geht dahin, Vasen mit zugehöriger Skizze zu verkaufen, wobei die Preise weiterhin steigen, z.B. veräußerte Fischer während der Auktion am 2.12.2000 eine von Dino Martens entworfene Vase mit zugehöriger Skizze für 100.000.- DM (Lot 116). Eingehende Informationen sind den Kunstpreis Jahrbüchern zu entnehmen; vgl. Weltkunst Verlag (Hg.): Auktionspreise im Kunstpreis Jahrbuch, Bd. 2, München 1990, 336; Weltkunst Verlag (Hg.): Auktionspreise im Kunstpreis Jahrbuch 1996, Bd.3, 478; vgl. des Weiteren Jürgen Fischer (Hg.): Murano Glass. Heilbronn 2000, 92-3, 144-5.

<sup>3</sup> Vgl. Marc Heiremans: Glas-Kunst aus Murano 1910-1970. Stuttgart 1993; Marc Heiremans: Murano-Glas im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1996; Marc Heiremans: Murano Glass Themes and Variations. Stuttgart 2002.

Innerhalb des Muranoglasses nehmen die Projekte des *Centro Studio Pittori* und der *Fucina degli Angeli* eine Sonderposition ein.<sup>4</sup> Die Exemplare waren in streng limitierter Auflage konzipiert, darüber hinaus in experimentellen Formen, die meist nur in sicherer Verwahrung eine Überlebenschance hatten. Viele der äußerst graziösen Objekte sind heute nicht mehr existent, einige noch unversehrte Exemplare konnten in Museumsdepots aufgespürt werden. Im Laufe der Gespräche mit Sammlern, Konservatoren oder auch mit ehemaligen Besitzern der Objekte wurde mir klar, welche archäologische Immanenz dem Thema der vorliegenden Arbeit zugrunde liegt. Daher mögen die folgenden Erörterungen und Fragestellungen ein wenig Licht in das Dunkel des Geschehens bringen.

---

<sup>4</sup> Objekte des *Centro Studio Pittori* und der Frühzeit der *Fucina degli Angeli* erscheinen nur selten auf dem Kunstmarkt, und damit einhergehend ist ihre Geschichte auch nur wenig erforscht. Erst in den letzten Jahren sind auf dem Kunstmarkt vermehrt Entwürfe des *Centro Studio Pittori* oder der *Fucina degli Angeli* zu verzeichnen (Auktion vom 2.12.2000 und 27.10.2001, Auktionshaus Fischer, Heilbronn); als Spitzenpreis von Objekten aus den 50er Jahren kann der Verkauf eines Exemplars eines *Flamenco*, Entwurf Pablo Picasso, mit 42.000.- DM verzeichnet werden; vgl. Jürgen Fischer (Hg.): *Europäisches Glas* (Auktion vom 27. Oktober). Heilbronn 2001, 65.

## 2. Literaturbericht und Aufgabenstellung

Zahlreiche Interviews im Laufe der letzten Jahre haben mir die noch heute vorherrschende Kluft zwischen dem Wirken des *Centro Studio Pittori* bzw. der *Fucina degli Angeli* und dem muraneser Glasschaffen verdeutlicht. Daher ist mir ein wichtiges Anliegen, mich im Rahmen der vorliegenden Arbeit der historischen Bedeutsamkeit des *Centro* und der *Fucina* zu nähern. Insbesondere steht zur Diskussion, in welchem Jahr die Unternehmungen ihren Ausgang nehmen, zu welchem Zeitpunkt und wie Egidio Costantini als Promotor in den Vordergrund gelangte. Obendrein stellt sich die Frage, welche Rolle diese Unternehmungen in einer Zeit spielten, in der sich künstlerisches Glas aus Murano einerseits auf der Biennale selbstbewusst im Padiglione Venezia behauptete, andererseits auf der Triennale mit den konkurrierenden Produkten italienischer und internationaler Glaszentren wetteiferte.

In der bislang erschienenen Literatur blieben das *Centro* und die *Fucina* ein nahezu unentdecktes Phänomen. Überblicksdarstellungen zur Glaskunst im 20. Jahrhundert oder der 1950er Jahre nahmen kaum davon Kenntnis, dass es sich hier um einen Sonderweg oder gar Außenseiter in der muraneser Glaskunst handelt, und nur selten wurde das *Centro* als Vorläufer der *Fucina* dargestellt.<sup>5</sup>

Erst in jüngster Zeit setzte ein Umdenkprozess ein. Angesichts des in den letzten Jahren immer mehr in den Vordergrund gelangten Interesses am glaskünstlerischen Schaffen der 1950er Jahre möchte ich auf die Glashistorikerin

---

<sup>5</sup> Eine Ausnahme bildet die Schilderung von Franco Deboni, der das *Centro Studio Pittori* und die *Fucina degli Angeli* in einer konzisen Darstellung würdigt; vgl. Franco Deboni: Murano '900. Vetri e Vetrai. Mailand 1996, 39-42. Ansonsten neigen Autoren, die über Sammlungen berichten, mitunter dazu, den Sammlungsbestand als Maßstab zu deuten. Beispielsweise beurteilte Helmut Ricke im Jahr 1996 anlässlich der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Objekte der Steinberg Foundation das breite Spektrum an hochwertigen Beispielen in den 50er Jahren generell als Höhepunkt der italienischen Glaskunst des 20. Jahrhunderts. Er würdigte die muraneser Glaskunst der 50er Jahre als Ausdruck einer Explosion an Kreativität, die einen Reichtum an Farben und Formen entfaltet. Damit bestätigt er die Einschätzung des Kunsthändlers Jan Vicha, der im muraneser Glashandwerk der fünfziger Jahre eine „...Explosion von neuen künstlerischen Formen und Dekoren...“ zu erkennen vermochte; vgl. Vicha 1994, 1050. Obwohl Ricke die Besonderheiten des Muranoglases im internationalen Vergleich ausführlich abwägte, lässt er das *Centro Studio Pittori* und die *Fucina degli Angeli* außen vor. Helmut Ricke: Stile Novecento und Forme Nuove. Italiens Beitrag zur Glaskultur Europas im 20. Jahrhundert, in: H.Ricke / Eva Schmitt (Hg.): Italienisches Glas: Murano. Mailand 1930-1970. München / New York 1996, 11-34; Helmut Ricke: Glaskunst in Murano. Gestaltungsgrundlagen und Selbstverständnis, in: Ricke / Schmitt 1996, 35-40.

Rosa Barovier Mentasti verweisen, die künstlerische Tendenzen innerhalb des *Centro Studio Pittori* zu erkennen vermochte und ins Visier nahm.<sup>6</sup> Ihr relativ weit gefasster Interpretationsrahmen steht im Zusammenhang mit der Neubewertung der künstlerischen Strömung des *Spazialismo* der 50er Jahre.<sup>7</sup> Auf der Suche nach neuen Materialien wagten venezianische Künstler Grenzgänge, schöpften raumgreifende Kunstwerke und entdeckten mitunter das Material Glas als expressives künstlerisches Ausdrucksmittel. Dabei fanden sie im *Centro Studio Pittori* eine gemeinsame Plattform künstlerischen Schaffens. Insofern unterteilt Barovier Mentasti den künstlerischen Kontext der Glaskunst der 50er Jahre in zwei wesentliche Strömungen. Einerseits thematisiert sie die gebrauchskünstlerische Produktion der Glasmanufakturen, andererseits das dem *Centro Studio Pittori* zugewandte künstlerische Schaffen. Mit dieser These umreißt Barovier Mentasti das *Centro* erstmals als künstlerische Bewegung und bringt dessen Wirken nach langer Zeit der Vernachlässigung wieder zur Diskussion.<sup>8</sup>

Grundlegend für die Einschätzung Barovier Mentastis sind zweifelsohne die bis dato geleisteten Nachforschungen über das Glas der 50er Jahre. Kaum waren die 50er Jahre ausgeklungen, unternahm bereits im Jahr 1962 Ada Polak<sup>9</sup> einen ersten Versuch, das italienische Glasschaffen der 50er Jahre mit retrospektivem Blick kunsthistorisch einzuordnen. Indem sie die Zeit von 1915-1940 einem Funktionalismus zuordnet und das künstlerische Wirken im Zeitraum zwischen 1945 und 1960 einem Neo-Funktionalismus zuwies, gab sie Tendenzen vor, die sie mit verallgemeinernden Überbegriffen zusammenfasste. Fraglich ist hierbei, ob funktionalistische Begrifflichkeiten den farb- und formfreudigen Exponaten gerecht

---

<sup>6</sup> Rosa Barovier Mentasti: Fermenti spaziali a Murano, in: *Spazialismo. Arte Astratta Venezia 1950-1960*. Luca Massimo Barbero (Hg.), Venedig 1996, 122-9.

<sup>7</sup> Die venezianischen Spazialisten folgten ihrem Vorbild Lucio Fontana. Bereits im Jahr 1946 formulierte er gemeinsam mit Kaiserlian, Joppolo und Milani das *Manifesto Blanco* und forderte zur Suche nach dem Absoluten auf. Wenig später perforierte er intakte Leinwände, um in einer radikalen Geste den Bildraum zu erweitern; vgl. Enrico Crispolti (Hg.): *Centenario di Lucio Fontana*. Mailand 1999.

<sup>8</sup> Barovier Mentastis Forschungsbeitrag fand eine Weiterführung in einer pauschalen Auslegung durch Attilia Dorigato. In ihrer jüngst erschienenen Publikation zur Geschichte der muranesischen Glaskunst verbreitete sie die irreführend als allgemeingültig verbreitete und von übermäßigem Lokalpatriotismus geprägte Ansicht, dass innerhalb des *Centro Studio Pittori* einzig die Beiträge der spazialistischen Künstler Virgilio Guidi und Bruno de Toffoli sowie deren venezianischer Kollegen von Belang seien; vgl. Attilia Dorigato: *L'arte del vetro a Murano*. Venedig 2002, 327-31.

<sup>9</sup> Ada Polak: *Modern Glass*. London 1962.



werden und ob nicht die Vielfalt durch die gewählten Begrifflichkeiten rigoros vereinheitlicht wird.<sup>10</sup>

Eine entscheidende Wende in der Glaskunst auf Murano barg schließlich das Jahr 1972. Auf der Biennale schloss der Padiglione Venezia seine Pforten, ein Pavillon, der in den 50er Jahren eine äußerst wichtige Institution für die Repräsentation des Muranoglases darstellte. Dem Glas stand fortan kein eigenständiges Forum zur Selbstdarstellung zur Verfügung, und Kritiker maßen diesem Umstand unterschiedliche Bedeutung zu. Während der Ausschluss der kunsthandwerklichen Abteilung meiner Ansicht nach durchaus als Befreiung gesehen werden kann, gehört das Glas nach Ansicht zahlreicher Autoren<sup>11</sup> seither zum offiziell vernachlässigten, wenn gar missachteten Gestaltungsbereich im Kontext der Biennale.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Polak definiert Funktionalismus als ein Streben nach strenger Sachlichkeit und Modernität. Im Neo-Funktionalismus sieht sie lediglich eine Kontinuität dessen; „*Functional art glass is a contradiction in terms, but Functionalist aesthetics became the most important influence on art glass between the wars. The impact on glass was demonstrated in a sensational way at the Exhibition in Paris in 1925, especially in the collections from France itself, from Italy, Sweden and Holland. The dusky lyricism of the Art Nouveau had given place to an astringently rational and sophisticated mood. Cool transparent glass in simple basic forms was generally favoured, while ornament was sparingly used, and disciplined and formalized to the highest degree. The will to be modern, to forget the past and start afresh in a brave new world was felt by all.*“ Polak 1962, 39.

<sup>11</sup> Vgl. Rosa Barovier Mentasti: Il Vetro alla Biennale, in: Marina Barovier / Rosa Barovier Mentasti / Attilia Dorigato (Hg.): Il Vetro di Murano alle Biennali 1895-1972. Mailand 1995, 9-12. Vgl. Giovanni Sarpellon: L'arte, il vetro e la Biennale, in: Comune di Venezia / Ente Autonomo La Biennale di Venezia (Hg.): Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto. Mailand 1995, 139-43.

<sup>12</sup> Die Beendigung der Ausstellungsaktivitäten des muranesischen Glashandwerks im *Padiglione Venezia* ereignete sich gleichzeitig mit der Wiederentdeckung der Gestaltungstendenzen der 50er Jahre. Die „50s“ wurden in populären Medien wiederentdeckt und als Stilbegriff verankert. In einer Flut an Publikationen erinnerten Autoren an die enormen Gegensätze des Jahrzehnts, das sich zwischen Fortschritt und Rückschritt bewegte; künstlerische Beiträge der Glasindustrie und des Glashandwerks erhielten dabei eine zusehends größere Aufmerksamkeit; vgl. Giovanna Massobrio: Album degli anni Cinquanta. Rom/Bari 1977; vgl. Paul Maenz: Die 50er Jahre. Formen eines Jahrzehnts. Stuttgart 1978; vgl. Christian Borngräber: Stilnovo Design in den 50er Jahren. Phantasie und Phantastik. Frankfurt 1979; vgl. Thomas Zaunschirm: Die Fünfziger Jahre. München 1980; vgl. Klaus-Jürgen Sembach: 1950 - Aufbruch und Entscheidung, in: Die Neue Sammlung (Hg.): 1950. Orientierung nach dem Kriege. München 1980, 2-13; vgl. Andrea Branzi / Michele de Lucchi: Il design italiano degli anni '50. Mailand 1980. Eckhard Siepmann / Irene Lusk / Jürgen Holtfreter: Bikini. Die Fünfziger Jahre. Kalter Krieg und Capri-Sonne. Berlin 1981. Der Kunsthistoriker Albrecht Bangert konstatierte bereits im Jahr 1983 den Gestaltungstendenzen der 1950er Jahre eine charakteristische und prägende Historizität; „*Die fünfziger Jahre sind inzwischen zum jüngsten unter den alten Stilen vorgerückt und können als historische Epoche gelten.*“ Albrecht Bangert: Der Stil der 50er Jahre. Design und Kunsthandwerk. München 1983, 12. Einhergehend mit dem wiederaufkeimenden Interesse wurde dem Muranoglas auf dem Kunstmarkt eine große Wertschätzung zuteil.

Ein wichtiges Datum für die Neubewertung des Muranoglasses stellte das Jahr 1982 dar. Die Stadt Venedig besann sich der ältesten überlieferten Nachricht, die das Wirken eines Glashandwerkers im Jahr 982<sup>13</sup> dokumentiert, und zelebrierte dies mit der Ausstellung *Mille anni dell'arte del vetro* im Museo Correr.<sup>14</sup> Neben historischen Exponaten früherer Jahrhunderte wurden auch die modernen Tendenzen des 20. Jahrhunderts gezeigt, wodurch das Muranoglas der Moderne eine zusätzliche Aufwertung erhielt.

Somit wuchs das Interesse an der Aufarbeitung von Quellenmaterial, und eine erste umfassende Publikation, die sich ausschließlich mit dem italienischen Glas der 1950er Jahre befasste, erschien 1987; Waltraud Neuwirth<sup>15</sup> publizierte das von ihr bearbeitete Inventar mit größtenteils zeitgenössischen Erwerbungen des Österreichischen Museums für angewandte Kunst in Wien. Erstmals wurden anhand zahlreicher Bildbeispiele ausschließlich die 50er Jahre präsentiert, wobei zwar nicht die *Fucina degli Angeli*, so doch das *Centro Studio Pittori* beiläufig Erwähnung fand.<sup>16</sup>

In Abhandlungen über die muraneser Glaskunst wurde dem *Centro Studio Pittori* stets eine geringe Aufmerksamkeit entgegengebracht.<sup>17</sup> Die Ursache liegt darin, dass viele Sammler und Museen ihr Hauptaugenmerk auf die Produktpalette der Glashütten richten.<sup>18</sup> Diese Tatsache hat schließlich dazu geführt, dass dem entgegenwirkend wiederum vereinzelt Publikationen erschienen sind, die sich ausschließlich der *Fucina degli Angeli* widmen.<sup>19</sup>

---

<sup>13</sup> Aus einer Schenkungsurkunde des Klosters San Giorgio aus dem Jahr 982 geht die Präsenz eines "Domenico fiolario" hervor, wobei es sich um einen Dominikanermönch handelt, der Glasbehältnisse im Kloster hergestellt haben soll; vgl. Luigi Zecchin: *Cronologia Vetraria Veneziana e Muranese fino al 1490*, in: Luigi Zecchin. *Vetro e vetrai di Murano. Studi sulla storia del vetro*. Vol.1. Venedig 1987, 5-63.

<sup>14</sup> Vgl. Rosa Barovier Mentasti / Attilia Dorigato / Astone Gasparetto / Toni Toninato (Hg.): *Mille anni di arte del vetro a Venezia*. Venedig 1982.

<sup>15</sup> Waltraud Neuwirth: *Italienisches Glas 1950-1960*. Wien 1987.

<sup>16</sup> Vgl. Neuwirth 1987, 18.

<sup>17</sup> Die Gründungsdaten in der Literatur schwanken zwischen den Jahren 1950 (vgl. Polak 1962, 68; Neuwirth 1987, 18; Deboni 1996, 39) und dem Jahr 1953 (vgl. Marino Barovier / Carla Sonogo: *Il vetro a Venezia dal moderno al contemporaneo*. Mailand 1999, 33).

<sup>18</sup> Auch in monographischen Abhandlungen oder Werkverzeichnissen werden die Interventionen von Moore, Corbusier, Ponti, Calder oder Picasso meist ausgespart; nur vereinzelt erwähnen Autoren den "Ausflug" der renommierten Künstler in den Bereich des Glashandwerks. Zur Problematik der Quellenlage siehe Kap.3.

<sup>19</sup> In der Sekundärliteratur liegt keine Publikation vor, die einzig das *Centro Studio Pittori* ergründet. Vielmehr beinhalten Abhandlungen über die *Fucina degli Angeli* Hinweise und Anhaltspunkte über das Wirken des *Centro Studio Pittori*.

Zwei grundlegende Werke möchte ich erwähnen: Zum einen ein im Jahr 1990 von den Mitteln der Europäischen Union unterstützter monumentaler Bildband<sup>20</sup>, in dem erstmals einzelne Skizzen von Künstlern wie Calder, Braque oder Picasso veröffentlicht wurden. Beinahe unbemerkt wurde hiermit ein neues Kapitel für die Forschung zugänglich gemacht. Meines Erachtens ist diese von Egidio Costantini authentifizierte Veröffentlichung gleichsam eine Einladung und Aufforderung, die Geschichte der *Fucina degli Angeli* auf den Prüfstein zu stellen.

Zum anderen sei auf die im deutschen und anglophonen Sprachraum ebenfalls kaum bekannte Biografie über das Leben von Egidio Costantini verwiesen. Maria Antonietta Serena und Nino Berruti<sup>21</sup> haben im Jahr 1993 Berichte aus dem Leben Costantinis niedergeschrieben, worin ich eine wertvolle journalistische Grundlagenarbeit vorfand.

Die Aufgabe der vorliegenden Studie sehe ich darin, am Beispiel des *Centro Studio Pittori* und der *Fucina degli Angeli*, grundlegende Fragen zur Produktion und dem Marketing aufzuwerfen: Wer bestimmt, was hergestellt wird, unter welchen Kriterien? Wer kontrolliert die Bedürfnisse, lenkt die Verteilung der Produkte an bestimmte Gruppen? Welche Praktiken der Werbung und des Umwerbens von Interessierten und Kunden werden angewandt?

Im Mittelpunkt stehen neben den schon publizierten insbesondere auch schwer zugängliche Dokumente, anhand deren die Geschichte des *Centro Studio Pittori* und die Anfangsphase der *Fucina degli Angeli* rekonstruiert werden kann.<sup>22</sup> Um unterschiedliche Entwurfsauffassungen und Vorgehensweisen zu erörtern, wurden sechs Protagonisten und „Aushängeschilder“ des *Centro* bzw. der *Fucina* einer eingehenden Betrachtung zugänglich gemacht: Henry Moore, Le Corbusier, Giò Ponti, Alexander Calder, Pablo Picasso und Jean Cocteau. Um den Umfang der Arbeit nicht zu sprengen, wurde die Auswahl auf die genannten Akteure beschränkt.

---

<sup>20</sup> Die prosaischen und mit vielen Abbildungen unterlegten Lobeshymnen auf Costantini als „Entdecker“ der Materie Glas für die moderne Kunst sind von einer chronologischen Lockerheit gekennzeichnet. Der Anfangszeit der *Fucina* - in Form des *Centro Studio Pittori* - wird nur am Rande und beiläufig Beachtung geschenkt (vgl. S.32). Fred Licht / André Verdet / Henri-Hugues Lejeune u.a.: Egidio Costantini. Il Maestro dei Maestri. Brüssel 1990.

<sup>21</sup> Maria Antonietta Serena / Nino Berruti: Vetro, un amore. Biografia di Egidio Costantini. Trento 1993.

<sup>22</sup> Zahlreiche Dokumente sind in zeitgenössischen Quellen belegt, befinden sich jedoch in schwer zugänglicher Literatur, wie z.B. in Ausstellungskatalogen, die, wenn überhaupt, nur in Spezialbibliotheken oder Privatsammlungen einsehbar sind.

Auch wenn im Hinblick auf Le Corbusier und Calder jeweils nur zwei Entwürfe zugeordnet werden können, so hinterließen die Künstler doch biographische Dokumente oder Korrespondenzen, die ein tieferes Verständnis des *Centro Studio Pittori* ermöglichen und einer besonderen Aufmerksamkeit bedürfen. Im Zusammenhang mit Picasso und Cocteau indessen entstanden kleinere Werkgruppen, die aus den noch vorhandenen Quellen rekonstruiert werden. Was den Mailänder Architekt und Entwerfer Giò Ponti angeht, so stellt er insofern eine Ausnahmeerscheinung dar, als dass er bereits seit Jahrzehnten im Kontext des muranesischen Glashandwerks künstlerisch wirksam war. Daher steht hier die Frage im Vordergrund, welche Bedeutsamkeit Pontis Beitrag für das *Centro Studio Pittori* beizumessen ist. Von großer Wichtigkeit scheint auch der künstlerische Austausch mit Henry Moore. Da Moore's Bild- und Formfindungen allgemein in Murano während der 1950er Jahre stark rezipiert wurden, bedarf der Beitrag des *Centro Studio Pittori* einer besonderen Beachtung. Ferner soll anhand der erwähnten Beispielfälle untersucht werden, inwiefern die Interventionen der seinerzeit etablierten und international renommierten Künstler in den Bereich des traditionell geprägten muranesischen Glashandwerks zu werten und zu deuten sind.

### 3. Überblick zur Quellenlage

Schicksalsvolle Stunden ereilten das Archiv der *Fucina degli Angeli* und des ehemaligen *Centro Studio Pittori*, als es nach Aussage von Egidio Costantini von der schwerwiegenden und größten Hochwasserkatastrophe im Venedig des 20. Jahrhunderts heimgesucht wurde. Am 4. November des Jahres 1966 betrug das *Acqua Alta* in der Umgebung des Markusplatzes ca. eineinhalb Meter und die Lagerräume der *Fucina*, die sich im tiefliegenden Stadtteil hinter der Markusbasilika befinden, wurden überflutet.<sup>23</sup> Hierbei kamen nicht nur Lagerräume zu Schaden, sondern ebenso eine umfassende Dokumentation bestehend aus Karteibögen und Fotografien, die minutiös die Aktivitäten des *Centro Studio Pittori* und der *Fucina degli Angeli* verzeichneten. Auch zahlreiche Ausführungsskizzen gingen unwiederbringlich verloren und da kein Schadensinventar aufgenommen wurde, ist der genaue Umfang des Verlustes durch die Hochwasserkatastrophe nicht fassbar.

Es wäre ein Glücksfall für die Glaswelt, wenn heute noch die einst in Venedig beheimatete Privatsammlung der von Peggy Guggenheim zusammengetragenen Glasobjekte existent wäre. Schon in den 50er Jahren zählte Peggy Guggenheim zu den Kunden der *Fucina degli Angeli* und trug seinerzeit eine beträchtliche Anzahl an Objekten zusammen. Da jedoch über den Umfang und das Ausmaß ihrer Kollektion keine Unterlagen mehr überliefert sind<sup>24</sup>, ist es nur ansatzweise möglich, ein Bild dieser unter Kennern bekannten Sammlung zu rekonstruieren.<sup>25</sup> Da Peggy Guggenheim große Teile dieser Sammlung noch zu Lebzeiten an amerikanische Kunstmuseen weitergab, sind heute noch vereinzelt Objekte in Museen vorzufinden.<sup>26</sup> Im Sitz des Guggenheim Museums in Venedig verblieben zwei Werkgruppen. Neben einer im Depot verwahrten Gruppe von zwölf Figuren, die im Jahr 1966 von Peggy Guggenheims Tochter Pegeen entworfen wurden (Inv.-Nr. PG 278), ist im ehemaligen Wohnsitz von Peggy Guggenheim ein Resultat der Zusammenarbeit zwischen Pablo Picasso und Egidio Costantini ausgestellt, in Form

---

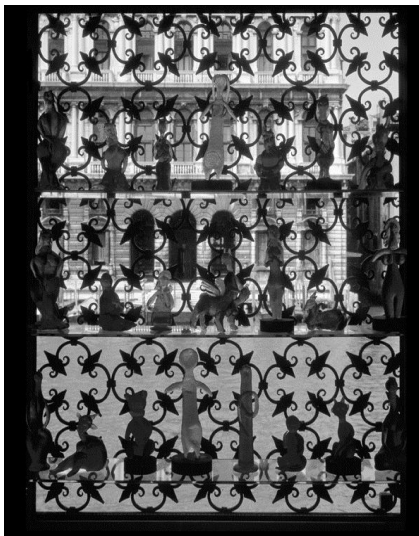
<sup>23</sup> Mit einem Pegel von 1,940 ging das *Aqua Alta* des 4. November 1966 als Jahrhunderthochwasser in die Geschichte Venedigs ein. Es handelt sich um den höchsten bisher gemessenen Hochwasserstand.

<sup>24</sup> Im Inventar der Peggy Guggenheim Collection sind diesbezüglich keine Korrespondenzen oder schriftlichen Unterlagen vorhanden. Auskunft von Sandra Divari am 5.9.2001 in Venedig.

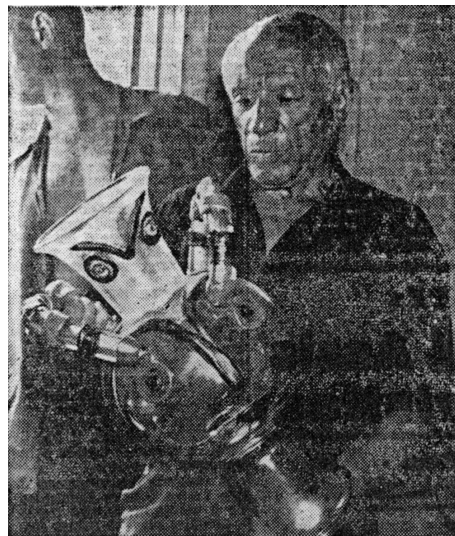
<sup>25</sup> Vgl. Melvin P. Lader / Fred Licht: *Le eredità sconosciute di Peggy Guggenheim: da Max Ernst a Jackson Pollock*. Mailand 1987.

<sup>26</sup> Die Objekte der ehemaligen Privatsammlung von Peggy Guggenheim befinden sich überwiegend in Depots; vgl. Lader / Licht 1987.

eines Ensembles von insgesamt 23 Skulpturen, die erst nach Wiedereröffnung der *Fucina degli Angeli* in den 60er Jahren hergestellt wurden (Inv.-Nr. PG 294.1-23). Die aus blauem Glas gearbeiteten und in unterschiedlichen Haltungen und Positionen wiedergegebenen Faunen und Nymphen entstanden im Jahr 1964 und wurden von Peggy Guggenheim als Gruppe erworben (Abb.1).<sup>27</sup>



**Abb.1** Blick von der „Sala Pegeen“ der Peggy Guggenheim Collection auf den Canal Grande. Im Vordergrund, auf drei Regalebenen, 23 gläserne Skulpturen nach Entwurf von Pablo Picasso, im Jahr 1964 unter Leitung der *Fucina degli Angeli* bzw. von Egidio Costantini hergestellt. Peggy Guggenheim Collection, Venedig (The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York) David Heald © The Solomon R. Guggenheim Foundation. PGC Venedig, Inv.-Nr. PG 294.1-23.



**Abb.2** Pablo Picasso und *Burlesco*, Entwurf P. Picasso; Foto Attilio Costantini, aus: *Il Gazzettino* vom 29. August 1954.

Aufgrund der Zerbrechlichkeit vieler Objekte und des desperaten Zustandes zahlreicher Sammlungen kommt meine Arbeit einer Spurensuche nach den wenigen noch überlieferten dokumentarischen Quellen gleich. Äußerst wichtige Anhaltspunkte zur Rekonstruktion des Geschehens fand ich daher in Ausstellungskatalogen, die in den Jahren 1953 bis 1957 erschienen sind<sup>28</sup> und einen Überblick zu den Ausstellungsaktivitäten erlauben. Insgesamt fünf Kataloge

<sup>27</sup> Gespräch mit Egidio Costantini am 19.9.2001 in Venedig.

<sup>28</sup> Alle Ausstellungsbroschüren sind kleinformatig und dünn proportioniert, sie überschreiten ein Format von Din A5 nicht; Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano (Hg.): Perugia. Mostra d'Arte Internazionale di Vetri – Disegni e Pitture del Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano – Venezia. Venedig 1953; Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano (Hg.): Treviso. Mostra Internazionale di Vetri Disegni e Pitture. Treviso 1953. Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano (Hg.): I Mostra Internazionale del Vetro d'Arte di Murano. Rom 1954. Gewerbemuseum Basel (Hg.): Glaskunst aus Murano. Basel 1955. Fucina degli Angeli (Hg.): Fucina degli Angeli. Creazioni d'Arti Belle. Venedig 1955. Fucina degli Angeli (Hg.): La Fucina degli Angeli a Venezia. Venedig 1957.

konnten eruiert werden, zu den Ausstellungen in Perugia, Treviso, Rom, Basel und Venedig.<sup>29</sup>

Eine einzigartige Quelle an Informationen stellt die heute im Staatsarchiv Basel Stadt verwahrte Ausstellungsdokumentation der im Jahr 1955 gezeigten Ausstellung *Glaskunst aus Murano* dar.<sup>30</sup> Der Einblick in den Pressespiegel, die Korrespondenz zwischen der Leitung des Gewerbemuseums und den Organisatoren des *Centro Studio Pittori*, die verwahrten Preislisten und Verkaufslisten ergeben einen einmaligen Einblick in das Wirken des *Centro Studio Pittori* und in die Gründungszeit der *Fucina degli Angeli*. Darüber hinaus liefert der Dokumentenbestand des Fonds Fred Fay, der im Staatsarchiv des Kantons Wallis in Sitten verwahrt ist, einen Blick "hinter die Kulissen", in die Organisationsstruktur und das sich allmählich auflösende *Centro* um das Jahr 1955.

Was den Bestand an noch heute vorhandenen Dokumenten innerhalb der Glashütten betrifft<sup>31</sup>, so möchte ich auf eine Grundlagenarbeit von historisch interessierten Glasexperten verweisen, die insgesamt 23 Glashütten besuchten. In einer Befragung, die überwiegend in den 1980er Jahren in kontinuierlichen Abständen durchgeführt wurde<sup>32</sup>, konnten Hinweise auf noch existierendes Quellenmaterial gesammelt werden. Das abschließende Ergebnis wurde von der Direktorin des Staatsarchivs in Verona, Giorgetta Bonfiglio Dosio, zusammengefasst.<sup>33</sup> Aus dem Bericht geht hervor, dass Archivbestände aus dem 20. Jahrhundert kaum vorhanden<sup>34</sup> und stark dezimiert sind; vereinzelte

---

<sup>29</sup> Vgl. Ausstellungsschronologie, Kap. 9.3.1.

<sup>30</sup> Die Dokumentation befindet sich unter der Signatur ED-Reg 24, 6-1-1, „Glaskunst aus Murano 1955“.

<sup>31</sup> Nach Aussage von Attilia Dorigato, der Direktorin des Museo Vetrario di Murano sammelt das Archiv des Museo Vetrario kein Skizzenmaterial oder schriftliche Dokumente zur Glaskunst des 20. Jahrhunderts. Gespräch am 30.11.1999 in Venedig.

<sup>32</sup> Die Recherche erstreckte sich über einen längeren Zeitraum von 1984 bis 1991.

<sup>33</sup> Giorgetta Bonfiglio Dosio: Per la storia della tecnologia del vetro: Gli archivi delle imprese vetrarie e della Stazione sperimentale del vetro di Murano, In: Gli archivi per la Storia della Scienza e della Tecnica. Convegno internazionale di studi. Atti del convegno internazionale Desenzano del Garda 1991. Rom 1995, 829-38; Diese Liste geht aus der Arbeit einer Kommission von glasforschenden Beteiligten hervor, die sich bei 23 Betrieben über das Vorhandensein von Firmenarchiven oder dokumentarischen Zeugnissen erkundigten.

<sup>34</sup> Bezüglich der muraneser Glasproduktion ist es wichtig, sich zu vergegenwärtigen, dass nicht jede Firma auf der Basis von Skizzen ihre künstlerischen Entwürfe hervorbrachte. Denn sobald ein *maestro vetraio* eigene Entwürfe ausführt, das Konzept zuvor den Mitarbeitern erläutert, und die Endresultate als Vorbild für eine weitere Serienproduktion nimmt, basiert die Arbeitsweise nicht auf der Grundlage eines Skizzenarchivs. Allenfalls bleiben in solchen Fällen die Erinnerungen der Beteiligten oder Fotoarchive überliefert, die einen Überblick zum Schaffen ermöglichen.

Skizzenkorpuse haben die letzten Jahrzehnte nur dadurch überstanden, dass sie sich weiterhin in Verwendung befanden und gewissenhaft verwaltet wurden<sup>35</sup>, was sie vor der Versenkung in meist klimatisch bedenkliche Depots bewahrte.<sup>36</sup>

Aus einer kurzen Randnotiz geht hervor, dass künstlerische Skizzen<sup>37</sup> im Archiv der Firma *Ferro e Lazzarini* verwahrt sind, und diese ihren Entwerfern und ihrem Entstehungsdatum entsprechend dem *Centro Studio Pittori* zuzuordnen sind.<sup>38</sup> Diesem Hinweis bin ich nachgegangen, und konnte bei meinem Besuch der Manufaktur *Ferro e Lazzarini* Teile des Skizzenkorpusses einsehen, wobei mir Skizzen vorgelegt wurden, die in die Jahre zwischen 1951 und 1954 datiert waren. Diesen Befund gilt es in der vorliegenden Arbeit zu diskutieren, zumal die Skizzen Aufschlüsse über die Anfänge des *Centro Studio Pittori* enthalten.

Bei meiner Suche nach Dokumenten richtete ich den Blick insbesondere auf Berichte aus der Tagespresse<sup>39</sup>, auf Fachjournale<sup>40</sup> und zeitgenössische Publikationen zum Thema Glas und Dekoration. Hier finden sich Bild- und Textquellen, wobei eine besondere Beachtung aufgrund der umfangreichen Bebilderung beispielsweise der 1955 von Roberto Aloï herausgegebene Band

---

<sup>35</sup> Insgesamt zwölf Manufakturen sind verzeichnet, die in den 1950er Jahren aktiv waren; hierzu zählen: *Salviati e C.*, *Nason & Moretti, S.A.L.I.R.*, *Barovier & Toso*, *Ferro e Lazzarini*, *Seguso Vetri d'Arte*, *Aureliano Toso*, *Gino Cenedese*, *Archimede Seguso*, *A.V. Mazzega*, *Galliano Ferro*, *Carlo Moretti*. Bonfiglio Dosio 1995, 829-38.

<sup>36</sup> Hinweisen möchte ich diesbezüglich auf zwei Korpuse, die Vorlagezeichnungen mit Entwürfen der 1950er Jahre enthalten: die Archivbände mit technischen Skizzen der Firma *Barovier & Toso* und der einmalige Korpus mit Entwurfszeichnungen der Firma *Fratelli Toso*. Beide Archive bestehen aus tausenden von Skizzenblättern, die nach der Produktionsnummer sortiert sind. Erheblich beeinträchtigt wurde das muranese Kulturgut durch einen Brand im Ausstellungs- und Verwaltungsbau der Firma Venini im Jahr 1972; das Feuer zerstörte große Teile der Schausammlung mit Exponaten aus frühen Produktionsphasen sowie wichtige schriftliche Dokumente.

<sup>37</sup> Bonfiglio Dosio erwähnt das Vorhandensein von Skizzen internationaler Entwerfer: „*Disegni e schizzi di artisti famosi (tra gli altri, Pablo Picasso, Le Corbusier e Kokoschka) dal 1950.*“ Bonfiglio Dosio 1995, 836. Das Vorhandensein von Skizzen aus der Hand von Picasso, Le Corbusier und Kokoschka kann ich nicht bestätigen. Bei meinem Besuch im Jahr 2000 wurde mir der Skizzenkorpus vorgelegt, und dieser enthält ausschließlich Blätter von venezianischen Künstlern (z.B. Abb.18, 20 oder 22).

<sup>38</sup> Rosa Barovier Mentasti war bislang die einzige Autorin, die auf ausgewählte Beispiele des erwähnten Korpusses zurückgriff; vgl. Barovier Mentasti 1996.

<sup>39</sup> Eine besondere Beachtung gilt der venezianischen Tagespresse, insbesondere *Il Gazzettino*, in dem sich schon im Jahr 1953 ein Diskurs für und wider das *Centro Studio Pittori* entfaltete; siehe Kap. 5.2.

<sup>40</sup> Beispielsweise ist die *Fucina degli Angeli* im Jahr 1957 in der von Giò Ponti herausgegebenen Zeitschrift *Domus* wiederholt thematisiert worden. Besonders nehmen hier die skulpturalen Objekte von Jean Cocteau einen großen Stellenwert ein; vgl. [Anon.]: *Fucina degli Angeli*, In: *Domus* Nr. 327 (1957), 35; vgl. [Anon.]: *divertimento in vetro - vetri disegnati da Jean Cocteau - alla „fucina degli angeli“*, In: *Domus* Nr. 328 (1957), o.S.;



*Esempi di decorazione moderna di tutto il mondo* verdient.<sup>41</sup> Die Objekte des *Centro Studio Pittori* treten jedoch nur indirekt in Erscheinung. Als Bildunterschrift ist jeweils der Name der ausführenden Glashütte mit der Nennung des *maestro vetraio* verzeichnet.<sup>42</sup>

Darüber hinaus stützen meine Erörterungen auf den wenigen publizierten zeitgenössischen Berichten von muranese Glaschaffenden<sup>43</sup>, und ergänzend analysierte ich die Situation der 50er Jahre in persönlichen Gesprächen, in welchen Zeitzeugen ihre Erlebnisse und Erinnerungen reflektierten. Bewusst wählte ich das Gespräch und sah meine Aufgabe darin, mich in die Lebenssituation und Lebensgeschichte der überwiegend schon älteren Damen und Herren hineinzusetzen, dies keineswegs in einer standardisierten Befragungsmethode, sondern in Form eines Interviews, das sich aus strukturierten und offenen Gesprächsanteilen zusammensetzte. Mündliche Aussagen finden somit als Quellen Verwendung, und entsprechend konkretisiert sich Lebensgeschichte als Zeitgeschichte und Zeitgeschichte in Lebensgeschichten.

Um eine möglichst große Zahl an Zeugen zu befragen, kontaktierte ich Glasindustrielle, *maestri vetrai*<sup>44</sup>, Mitarbeiter und Verwandte. Aus den gesammelten Erzählungen ging hervor, dass jede Schilderung nicht nur die Ereignisse so darstellt, wie sie der Erzähler erfahren hat, sondern aus der vergleichenden

---

<sup>41</sup> Roberto Aloï (Hg.): *Esempi di decorazione moderna di tutto il mondo*. Vetri d'oggi. Mailand 1955.

<sup>42</sup> Mit der Nichterwähnung des *Centro Studio Pittori* und der *Fucina degli Angeli* ging bisweilen eine scharfe Kritik einher. Noch deutlicher wird dies in der 1960 publizierten Darstellung *Vetri di Murano 1860-1960* von Astone Gasparetto. Auch Gasparetto erwähnte anstelle des *Centro* lediglich die Glashütten und die involvierten *maestri vetrai*. Im begleitenden Text indessen wies er auf das *Centro Studio Pittori* hin, sprach ein vernichtendes Urteil und bewertete dessen künstlerischen Beitrag als fehlgeschlagenes Experiment; "*In un contesto così vario di uomini e di opere, una iniziativa, pur lodevolissima, come quella (...) non poteva avere, come in sostanza ebbe, che il valore di una controprova, e cioè che, dimostratasti, salvo qualche raro caso, illusoria la speranza che dei pittori, scultori e architetti, vissuti sempre lontani dall'Isola e quasi del tutto ignari non che dei suoi metodi di lavorazione, della sua tradizione, della sua cultura, ma puranche di vetro, potessero concepire delle opere adatte ad essere realizzate validamente da altri in questa materia, Murano, con il prestarsi a quelle esperienze, avrebbe finito col fare soltanto un'inutile alienazione di se stessa.*" Astone Gasparetto: *Vetri di Murano 1860-1960*. Verona 1960, 24.

<sup>43</sup> Ercole Barovier und Flavio Poli ist zu verdanken, dass sie Beiträge publizierten, die das Selbstverständnis des muranese Glashandwerks in den 1950er Jahren eindrücklich widerspiegeln. Ihre schriftlichen Äußerungen verfassten sie anlässlich des vierten Internationalen Glaskongresses in Paris; vgl. Ercole Barovier: *La nascita di un vetro artistico veneziano e la sua tecnica*, In: *Vetro e Silicati* Nr.2 (1956), 29-34; vgl. Flavio Poli: *L'estetica del vetro*, In: *Vetro e Silicati* Nr.2 (1956), 35-8.

<sup>44</sup> Mitunter waren *maestri vetrai* auch als selbständige Arbeitgeber tätig, z.B. Alfredo Barbini oder Archimede Seguso.

Betrachtung Geschichte gewonnen werden konnte.<sup>45</sup> Unterschiedliche Beschreibungen waren keineswegs unvereinbar miteinander und besonders dann aufschlussreich, wenn es gelang, zur Befindlichkeit, zu besonderen Gewohnheiten und zur Orientierung in der Welt Aussagen zu sammeln. Folglich bilden die mündlich erfragten Erfahrungshorizonte eine wichtige Grundlage für den ideengeschichtlichen Abschluss der Arbeit.

Als zentrale Person rückt Egidio Costantini unzweideutig in den Mittelpunkt meiner Recherche. Da mich das Wirken des *Centro Studio Pittori* und die bislang wenig beachtete Anfangszeit der *Fucina degli Angeli* interessierte, war schon zu Beginn eine schwierige Ausgangslage gegeben.<sup>46</sup> Ich möchte nicht unerwähnt lassen, dass der inzwischen 90 jährige Costantini eine enorme Gedächtnisleistung erbrachte, um sich an Begebenheiten der zurückliegenden Jahrzehnte zu erinnern.<sup>47</sup> Hinzu kam, dass beim Anblick von fotografierten Objekten, die in der Zwischenzeit zerstört oder verschollen sind, Gefühle der Enttäuschung zum Vorschein kamen, die den Fortgang manchen Gespräches unmöglich machten. Doch Costantini birgt einen Schatz an Erinnerungen, und dieser Umstand veranlasste mich zu kontinuierlichen Besuchen während der vergangenen Jahre. Letztendlich leistete Costantini für die vorliegende Studie selbst vereinzelt Recherchearbeiten in seinen persönlichen Unterlagen und stellte mir Informationen zur Verfügung, so dass ich ergänzende, schwer zugängliche Quellen mit in die Dokumentation aufnehmen konnte.

Einen dokumentarischen Wert haben insbesondere die fotografierten Schnappschüsse oder Filmaufnahmen<sup>48</sup> von Costantinis Sohn Attilio: z.B. die Fotografien, die Egidio Costantini im Umkreis der beteiligten Künstler zeigen oder Künstler abbilden, die gläserne Objekte um sich haben oder betrachten (vgl. Abb.2

---

<sup>45</sup> Die Gespräche wurden in Stichworten festgehalten, vereinzelt sind Tondokumente mitgeschnitten worden.

<sup>46</sup> Bei meinem ersten Besuch in Venedig äußerte sich Costantini mit Respekt und großer Verwunderung über mein Erscheinen; „*Come mi ha trovato? Io non esisto a Venezia – e non vorrei esistere.*“ Gespräch am 2.12.1999 in Venedig.

<sup>47</sup> Der Einzug neuer Kommunikationsmöglichkeiten, insbesondere des Telefons, hat das Zustandekommen zahlreicher Quellen von vornherein verhindert. Schon im Vorfeld wichtiger Entscheidungen haben fernmündliche Entschlüsse die Schriftlichkeit bisweilen verdrängt. Der Zugang zum Thema ist daher erheblich erschwert.

<sup>48</sup> Attilio Costantinis Aufnahmen zeigen z.B. Jean Cocteau beim Besuch der *Fucina degli Angeli*. Sequenzen der Filme sind in Mitschnitten auf Videokassette dokumentiert, die begleitend zur Ausstellung *Egidio Costantini – Il Maestro dei Maestri* in Brüssel 1990 erschien.

oder Abb.97). Ebenso wichtig sind die im Archivio Luce in Rom verwahrten Filmsequenzen, die anlässlich der Eröffnungsausstellung des *Centro Studio Pittori* für die Nachrichtensendung des staatlichen italienischen Fernsehens gedreht wurden.<sup>49</sup>

Wie Phönix aus der Asche erschienen schließlich im Jahr 1990 erstmals Abbildungen von Skizzen aus der Hand von Henry Moore, Le Corbusier, Jean Cocteau, Alexander Calder, George Braque. Die Zeichnungen wurden in einem monumentalen Bildband publiziert, der unter dem imposanten Titel *Egidio Costantini - Il Maestro dei Maestri* das Schaffen der *Fucina degli Angeli* ansehnlich illustriert.<sup>50</sup> Da die Publikation in Zusammenarbeit mit Egidio Costantini erarbeitet wurde, sind zwar sämtliche Abbildungen von Costantini persönlich authentifiziert, doch dies tröstet nicht über den Mangel hinweg, dass dem Bildband kein aufgeschlüsseltes Bildquellenverzeichnis beigelegt ist. Insofern sind über die Herkunft oder den Verbleib der Objekte keine konkreten Angaben zu erfahren, und diese Unzulänglichkeit hatte mitunter zur Folge, dass die publizierten Projektskizzen in der Fachwelt kaum Beachtung fanden.<sup>51</sup>

Als weitere wichtige Publikation über das Wirken des *Centro Studio Pittori* und der *Fucina degli Angeli* sei die von zwei Journalisten verfasste Biographie Egidio Costantinis aus dem Jahr 1993 erwähnt.<sup>52</sup> Die Biographie basiert auf Interviews - einer letztendlich selbstverfertigten Traditionsquelle Costantinis - und stellt eine weitere Grundlage für die vorliegende Studie dar.

Aufgrund der disparaten Quellenlage war es unumgänglich, die Zusammenarbeit des *Centro Studio Pittori* oder der *Fucina degli Angeli* mit verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten einer genauen Überprüfung zu

---

<sup>49</sup> Die Dokumentation über das *Centro Studio Pittori* weist eine Länge von einer Minute und 20 Sekunden auf. Zu sehen sind verschiedene Exemplare vor dem Hintergrund der venezianischen Lagune, Glashandwerker bei der Fertigung eines Objektes, der Firmensitz von *Ferro e Lazzarini*, sowie Sequenzen der Eröffnungsausstellung des *Centro Studio Pittori*. Istituto Luce, Rom; Scheda Cinegiornale 00940, 07/05/1953.

<sup>50</sup> Licht/Verdet/Lejeune u.a. 1990.

<sup>51</sup> Einzig die Henry Moore Foundation äußerte sich im Jahr 1994 über die Zusammenarbeit zwischen Moore und dem *Centro Studio Pittori*. Angesichts der kryptischen editorischen Angaben fiel die Bewertung der Skizzen äußerst skeptisch aus; „*The Henry Moore Foundation is unable to confirm the authenticity of this documentation*“, in: Henry Moore Foundation (Hg.): *The Henry Moore Bibliography. Supplement 1986-1991. Including Obituary Notices*. Vol. 4. London 1994, 441.

<sup>52</sup> Serena / Berruti 1993.

unterziehen.<sup>53</sup> Skizzen und Aufzeichnungen mit weiterführenden Informationen konnten jedoch nur bedingt in den Archiven ermittelt werden. Während im Giò Ponti Archiv in Parma und in der Henry Moore Foundation in Perry Green keine konkreten Hinweise auf eine Zusammenarbeit archiviert sind<sup>54</sup>, liegt in der Fondation Le Corbusier in Paris eine umfassende Korrespondenz vor, die in chronologischer Reihenfolge im Anhang wiedergegeben ist. Im Nachlass Jean Cocteaus hingegen finden sich vereinzelte Bildquellen mit historisch bedeutsamen Skizzen. Beispielsweise zeigt das Frontispiz der vorliegenden Arbeit eine Bleistiftzeichnung aus dem Jahr 1956, die im Fonds Cocteau der Association des Amis du Musée Jean Cocteau de Milly-La-Forêt bei Paris verwahrt ist. Cocteau zeichnete in flüchtig wiedergegebenen Linien Handwerker der Glashütte bei der Arbeit und dokumentierte dadurch seinen unmittelbaren Kontakt mit der muraneser Glaswelt (Abb.107 und 108).

---

<sup>53</sup> Konsultiert wurden folgende Künstlerarchive: Fonds Jean Cocteau / Paris, Fondation Le Corbusier / Paris, Henry Moore Foundation / Perry Green, Hertfordshire, Archivio Giò Ponti / Parma.

<sup>54</sup> Während das Archivio Giò Ponti seine Sammeltätigkeit auf die Archivierung von Planmaterial konzentriert, weist die Henry Moore Foundation eine umfangreiche Sammlung der Korrespondenz von Moore auf; die Bestände der 30er, 40er und der frühen 50er Jahre hingegen sind lückenhaft, so dass in einer umfassenden Recherche keine Dokumente ausgemacht werden konnten.

#### 4. Der Kontext: Handwerk und Industrie

Über Jahrhunderte war Venedig ein Umschlagplatz für Luxusprodukte aus dem Orient und Okzident, und die Insel markierte einen geopolitischen Knotenpunkt des internationalen Handels. Dem venezianischen Glas kam zu Zeiten der Serenissima die Bedeutsamkeit einer wertvollen Handelsware zu, so dass mit der Seerepublik Venedig auch die überwiegend in Murano gefertigten Glaswaren einen weltweiten Ruhm erlangten, der bis in die heutige Zeit reicht.<sup>55</sup> Selbst in den 1950er Jahren, als sich die italienische Glasindustrie mit dem Absatz maschinell hergestellter Produkte in einer Krisensituation befand<sup>56</sup>, stand das manuell gearbeitete Glas weiterhin als Exportware hoch im Kurs.

Im Ganzen lässt sich feststellen, dass in der Regel das Ziel des künstlerischen Glashandwerks darin besteht, die Herstellung des schwierigen und seltenen Objekts in Einklang mit einer seriellen Produktion zu bringen. Inwiefern das Ergebnis indessen als Kitsch oder Kunst zu werten ist, liegt letztendlich in der Ermessensentscheidung des Rezipienten. Handwerklich kapriziös und schwer zu fertigende Objekte mögen als Kunst gewertet oder aufgrund ihrer Funktionslosigkeit als Nippes betrachtet werden. Ebenso wichtig ist festzuhalten, dass jedes handgearbeitete Exemplar eines in großer Auflage gefertigten Entwurfs mehr oder weniger ausgeprägte Unebenheiten und Unterschiede aufweist. Angesichts der Zufälligkeiten der Faktur und der individuellen Beschaffenheit kann ein in Serie hergestelltes Objekt auch als Unikat gelten. Dies bedeutet vor allem, dass die Kategorien Kitsch und Kunst oder Einzelobjekt und Massenprodukt in ihren Konturen verschwimmen.

An dieser Stelle ist vorwegzunehmen, dass die 1950er Jahre einer Ruhe vor dem Sturm gleichkommen, denn im darauf folgenden Jahrzehnt sollte der Massentourismus in Murano Einzug halten. Nicht zu unterschätzen sind daher der Kontakt zu den Kunden, den die Fabrikanten über Händler aufrecht hielten. Da Händler die Wünsche und Bedürfnisse ihrer Kunden an die Entwerfer vermitteln,

---

<sup>55</sup> Vgl. W. Patrick McCray: *Glassmaking in Renaissance Venice*. Aldershot 1999.

<sup>56</sup> Vgl. Felice Franceschini: *Die Glasindustrie in Italien*, In: *Glastechnische Berichte* Jg. 27 (1954) Heft 5, 166-9.

stellen sie ein Korrektiv oder gar einen mitunter entscheidenden Impulsgeber dar.<sup>57</sup> Was das *Centro Studio Pittori* und die *Fucina degli Angeli* angeht, so gilt es zunächst, sich zu vergegenwärtigen, in welchem Kontext und aus welcher Situation heraus die beiden Unternehmen entstanden sind.

#### 4.1. Das muraneser Glashandwerk

Schon für zeitgenössische Beobachter war es in den 50er Jahren nicht einfach, die Anzahl der Manufakturen zu erfassen, die künstlerisches Glas herstellten. Selbst Felice Franceschini, Herausgeber des Fachmagazins *Arte Vetraria* und profunder Fachmann der Glasindustrie, vermochte im Jahr 1954 die Anzahl der Niederlassungen auf Murano nur annäherungsweise zu schätzen:

*„Die Kunstglasindustrie umfaßt in Murano mindestens 40 Hütten, darunter einige von Weltruf. Doch weisen nur etwa zehn Unternehmen eine wirklich beträchtliche Produktion von künstlerischem Glase im engeren Sinne auf. Die anderen Hütten sind kleinere Unternehmen von handwerklichem Charakter und beschränken sich auf eine standardisierte Produktion billiger Massenerzeugnisse.“<sup>58</sup>*

Diese Größendimension bestätigt *grosso modo* Astone Gasparetto, jedoch schätzte er die Anzahl der Firmen, die mundgeblasenes künstlerisches Glas im Jahr 1955 herstellten, auf 35 Manufakturen mit insgesamt ca. 1500 Arbeitern.<sup>59</sup> Entsprechend dem rechnerischen Mittelwert hätte eine durchschnittliche Manufaktur eine Arbeiterschaft von 43 Mitarbeitern. Diese Einschätzung bestätigt denn auch die Gewerkschaft der Glasbläser in ihrer Publikation über das glaskünstlerische Schaffen auf Murano; für das Jahr 1959 nennt die Gewerkschaft rückblickend ungefähr 50 Arbeitskräfte, die einen gewöhnlichen Betrieb bedienten und künstlerisches handgearbeitetes Glas herstellten.<sup>60</sup>

Wie schwer allein die Einschätzung hinsichtlich einer einzigen Manufaktur ist, zeigen die divergierenden Angaben zur Belegschaft der Manufaktur *Venini*.<sup>61</sup> August Warnecke, der in Hamburg ansässige Vertreter der Firma *Venini*, konstatierte in

---

<sup>57</sup> Eine Studie zu Vertriebswegen und der Struktur von Verteilern des Muranoglasses im 19. und 20. Jahrhundert liegt bislang nicht vor. Daher können Aussagen bislang nur allgemein festgehalten werden.

<sup>58</sup> Franceschini 1954, 167.

<sup>59</sup> Astone Gasparetto: *Il vetro di Murano dalle origini ad oggi*. Venedig 1958, 73.

<sup>60</sup> *Sindacato Vetrari di Murano FILCEA / CGIL* (Hg.): „Un popolo dei verieri“. Mille anni di lavoro e di lotte dei vetrai di Murano e Venezia. Venedig 1982.

<sup>61</sup> Die unterschiedlichen Angaben der Belegschaft mögen eine Erklärung darin finden, dass je nach Auftragslage die Zahl der Mitarbeiter schwankte.

einer firmeneigenen Jubiläumsbroschüre des Jahres 1953 das Vorhandensein von drei Glasöfen und hundert Arbeitern in der Manufaktur *Venini*.<sup>62</sup> In der Zeitschrift *Glas im Raum*<sup>63</sup> hingegen erschien im Jahr 1957 eine Schätzung, die sich auf ca. 60 Glasmacher festlegt:

„...hier arbeiten 6-8 Mann je Ofen schichtweise unter Leitung eines Werkmeisters, der den letzten Schliff gibt. (...) Alles zusammen arbeiten etwa 60 Menschen bei Venini...“.<sup>64</sup>

Nachdem in den letzten drei Kriegsjahren, von 1943 bis 45, die Produktion der künstlerischen Luxusgüter, sowohl bei *Venini* als auch in den übrigen Hütten, weitgehend ruhte<sup>65</sup>, sind bereits im Jahr 1945 Neugründungen zu verzeichnen, und ein unternehmerischer Aufschwung offenbart sich insbesondere von 1945 bis 1950.

Die in den 50er Jahren bereits etablierten Firmen wurden vorwiegend in den 20er und 30er Jahren gegründet. Hierzu zählen folgende Manufakturen<sup>66</sup>: *Venini & C.* (1921-25), *Cristalleria Nason & Moretti* (1926), *Ferro e Lazzarini* (1929)<sup>67</sup>, *I.V.R. Mazzega* (1937/38), *A.V.E.M* (1932), *Seguso Vetri d'Arte* (1933/37), *Aureliano Toso* (1938) sowie die Firma *Barovier Toso & C.* (1938 gegr. und 1942 zu *Barovier & Toso* umbenannt).

Lediglich eine Manufaktur geht auf eine Gründung des 19. Jahrhunderts zurück. Hierbei handelt es sich um die Firma *Fratelli Toso* (1854). Als zweitälteste Gründung kann die Firma *Venini* herangezogen werden, die ca. siebzig Jahre später (1921-25) in Erscheinung tritt. Somit weisen die erwähnten Hütten angesichts der jahrhundertealten Tradition ein recht junges Gründungsdatum auf. Ein Vergleich im internationalen Zusammenhang, z.B. mit Skandinavien, macht die ungleich größere Historizität von einzelnen Hütten im Ausland deutlich. Das in den letzten Jahrhunderten nach italienischem Vorbild trachtende schwedische Glas beispielsweise verweist mit der Hütte in *Kosta* auf eine in das Jahr 1742

---

<sup>62</sup> Vgl. August Warnecke: *Kultur in Glas und Porzellan*. Hamburg 1953, 20; die gleiche Zahlenangabe findet sich in Christel Mosel: *Venini Orrefors*. Glas. Hannover 1957, 16.

<sup>63</sup> [Anon.]: *Zierleuchten von Venini*, In: *Glas im Raum* Jg. 5 (1957) Nr.1, 9-10.

<sup>64</sup> *Glas im Raum* 1957, 9-10.

<sup>65</sup> Die Produktion wurde während des Krieges vorwiegend auf technisches Glas umgestellt.

<sup>66</sup> Sofern die Gründungsdaten der Firmen aus der einschlägigen Literatur nicht zu entnehmen waren, basieren sie auf Angaben des Registro delle Ditte der Camera di Commercio, Venedig.

<sup>67</sup> *Ferro e Lazzarini* wurden im Jahr 1929 unter dem Namen *Ferro Eugenio & Co.* gegründet; ab 1947 firmierte das Unternehmen unter dem Namen *Ferro e Lazzarini s.r.l.*;

zurückgehende Tradition<sup>68</sup>, und die finnische Produktion vermag mit dem Schaffen in *Nuutajärvi* ihren Anfang im Jahr 1793 zu verankern.<sup>69</sup>

Unmittelbar nach Ende des zweiten Weltkriegs sind die Gründungen der *Vetzeria Vistosi* (1945-1984) und der Manufaktur von *Alberto Toso & C.Srl* (1945-58) nachzuweisen. Kurz darauf folgten *Domus Vetri d'Arte* (1946) sowie *Gino Cenedese* (1946) und *Archimede Seguso* (1946) mit dem Aufbau von Hütten. Unmittelbar darauf errichtete Alberto Seguso mit *Artevetro* (1947-54) einen eigenen Ofen, anschließend *Alfredo Barbini* (1950) und *A.V. Mazzega*, Murano (1950). Anfang der 50er Jahre entstand die Manufaktur *Seguso Dalla Venezia & C.*, wobei zwei Inhaber sich absonderten und die Hütte *Dalla Venezia & Martinuzzi* (1952) gründeten. Seit Mitte der 50er Jahre existieren *Ferro Galliano* (1955), *Arte Nuova* (1954), gegen Ende des Jahrzehnts eröffnete die Manufaktur *Carlo Moretti srl* (1958) und die Hütte von *Salviati & Co* (1958).<sup>70</sup>

In der Zeit zwischen 1945 und 1950 ist somit eine Gründungswelle auszumachen, die weder in den vorangegangenen noch in den folgenden Jahrzehnten eine Entsprechung findet.<sup>71</sup> Seit dem Wiederaufschwung der

---

<sup>68</sup> Die Firma *Kosta* stellte ursprünglich Flachglas her, bevor die Produktion von Flaschen, Krügen, Vasen, Schalen oder Kelchgläsern aufgenommen wurde; vgl. Jan Bengtsson: *The Kosta Boda book of glass*. New York 1986.

<sup>69</sup> Die Firma *Nuutajärvi* war zu Anfang auf die Produktion von Fensterglas ausgerichtet. Haushaltsglas (mundgeblasen und formgepresst) und aufwändig gestaltetes, z.T. nachveredeltes Glas wurde zusätzlich realisiert. Hierzu wurden ausländische Glasbläser engagiert, und erst seit den 1860er Jahren bildeten sie finnische Lehrlinge als Glasbläser aus; vgl. Tuula Poutasuo (Hg.): *Nuutajärvi 200 vuotta suomalaista lasia. 200 years of finnish Glass*. Helsinki 1993.

<sup>70</sup> Ursprünglich geht die Glashütte *Salviati* auf eine Gründung des Unternehmers Antonio Salviati im Jahr 1877 zurück. Die Nachfolger des Firmengründers, Mario und Renzo Camerino, wurden indes zu Zeiten des Zweiten Weltkriegs aufgrund ihrer jüdischen Konfession gezwungen, mit ihren Familien nach Rom und Amerika zu fliehen. Die Produktion in Murano musste aufgegeben werden, und nach Beendigung des Weltkriegs kehrten Mario und Renzo Camerino nach Venedig zurück. Zunächst verzichteten sie auf die Errichtung einer neuen firmeneigenen Glashütte und beauftragten stattdessen Betriebe in Murano zur Fertigung von Waren. Zwischen 1950 und 1955 führte Alfredo Barbini Arbeiten für *Salviati* aus und zwischen 1955 und 1958/59 übernahm *Fratelli Toso* regelmäßig Auftragsarbeiten, die sie in Verkaufsräumen in Venedig als auch in Übersee absetzten; Gespräche mit Alfredo Barbini am 20.5.2000 und Arnaldo Toso am 14.6.2000 in Murano. Zur Gründungsgeschichte von *Salviati* siehe auch Giovanni Sarpellon: *Salviati, il suo vetro e i suoi uomini 1859-1987*. Venedig 1989.

<sup>71</sup> Im Vergleich zur Nachkriegssituation wies Murano im Jahr 1923, als die Insel der Stadt Venedig eingemeindet wurde, lediglich sieben Glashütten auf, die künstlerisches Glas herstellten; „*Oggi (...) la Murano del presente è lontana dalla potenza e dalla ricchezza del passato, ma pur tuttavia l'Isola nostra, con i suoi seimila abitanti, con le sue fabbriche di vetri, coi suoi stabilimenti industriali viene ad occupare nella provincia il posto di centro industriale di prim'ordine (...) gli stabilimenti e le fabbriche attualmente in attività (...) sono i seguenti n.9 stabilimenti per la produzione delle conterie con 1909 operai occupati e oltre*



muraneser Produktion, in den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts sind zwar kontinuierlich Neugründungen auszumachen, aber nicht in vergleichbar zeitlicher Dichte wie in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre. Im Ganzen lässt sich also feststellen, dass sich in dieser Kulminationsphase eine Erneuerungsbestrebung konkretisierte, mit dem Potential und Vermögen, eine Wiederbelebung des traditionellen Glashandwerks zu verwirklichen.<sup>72</sup> Der Anspruch, den Murano zu behaupten beabsichtigte, war darüber hinaus entschieden hoch. Erwähnenswert sind die Beteiligungen an Ausstellungen, insbesondere an der Triennale und der Biennale. Mit der Teilnahme an der Triennale suchte das muraneser Glas sich im Kontext des Designs zu etablieren, auf der Biennale hingegen fand es eine Berechtigung im Rahmen einer internationalen Kunstaussstellung. Sowohl an den Biennale- und Triennalebeteiligungen ist ersichtlich, dass innerhalb des Glashandwerks der Konkurrenzdruck, sei es international, national oder innerhalb Muranos, äußerst hoch war. Muraneser Glashütten traten mit entwerferischen Neuheiten in Erscheinung, und die folgenden Erörterungen sollen vergegenwärtigen, dass das *Centro Studio Pittori* und die daraus hervorgegangene *Fucina degli Angeli* angesichts der geschilderten Situation einen Sonderweg darstellte. Das *Centro Studio Pittori* gründete sich im Jahr 1952, in einer Zeit als das Geltungsbedürfnis des muraneser Glashandwerks auf einem Höhepunkt angelangt war. In diesem Moment gelangten die Schauplätze der Biennale in Venedig und der Triennale in Mailand ins Zentrum des Interesses. Wie sich das muraneser Glashandwerk behauptete, ehe sich die Gründung des *Centro* und der *Fucina* ereignen sollte, schildern die folgenden Erörterungen.

---

2500 operaie che lavorano a domicilio in Murano e fuori di Murano. N.1 stabilimento per la produzione delle vetrerie da tavola e vetri scientifici. Operai occupati n.665. N.7 fabbriche per la produzione dei vetri artistici e dei lampadari.“, aus: Archivio Comunale della Celestia, busta 1922/25 XI/3, wiedergegeben in Mariapia Miani / Daniela Resini / Francesca Lamon: *L'Arte dei maestri vetrai di Murano*. Treviso 1984, 174-5.

<sup>72</sup> Den traditionellen Gepflogenheiten entsprechend finden auch im 20. Jahrhundert einige Firmengründer den Weg vom Glasbläser zum Manufakturgründer und Inhaber, nachdem sie im unmündigen Alter zwischen 9 und 10 Jahren ihre Ausbildung im Glashandwerk begannen. Hierzu zählen Gino Cenedese (1907-1973), Archimede Seguso (1909-1999) und Alfredo Barbini (geb.1912). Ihre Stärke lag zweifelsohne darin, die angeeignete Handfertigkeit, die sie in ca. 30 Jahren ihrer Berufstätigkeit erworben hatten, in ihre Existenzgründungen miteinzubringen und dadurch eine ausgesprochen hohe Qualität im Bereich des handgearbeiteten Glases zu gewährleisten.

Von großer Bedeutung für die zukünftigen Triennalen war vor allem, dass erstmals mit der Austragung der Triennale im noch kriegszerstörten Mailand des Jahres 1947 auch internationale Beiträge Beachtung fanden.<sup>73</sup> Nach Aussage von Piero Bottoni, der die Triennale als Organisator entscheidend prägte, sollte ein wechselseitig inspirierender, gattungsübergreifender Austausch von handwerklicher und industrieller Produktion erreicht werden:

„Una rassegna di oggetti di serie, scelti fra quelli comunemente prodotti dall'industria e già attualmente in commercio, è pure stata fatta accanto agli oggetti non di serie, d'arte decorativa e ha voluto mostrare fra l'altro quali rapporti intercorrono fra produzione artigianale e produzione industriale, e come la creazione artistica dei pezzi unici influenzi la produzione di serie e industriale e viceversa.“<sup>74</sup>

Jedoch wirkte sich die Internationalisierung der Triennale von 1947 nicht auf die Ausstellung der *Oggetti per la casa* aus, wo lediglich muraneser Firmen und auch Glashersteller aus anderen Glaszentren Italiens vertreten waren.<sup>75</sup> Unter dem Gesamtmotto und dem Streben nach *Forme utile* wurden nützliche Formen auch von Glasgestaltern erwartet, und so beteiligten sich die Manufaktur A.V.E.M., Barovier & Toso, Seguso, Nason & Moretti, Venini und S.A.L.I.R. mit Vasen, Bechern, Tellern und nutzbaren Objekten.



**Abb.3** Gläserne Objekte (Zylinder, Hut, Revolver, Regenschirm, venezianischer Pokal, Handschuhe, Damenhandtasche, Firmensignet), Entwurf Paolo Venini, ausgestellt auf der Triennale 1947; Archivio Storico, Triennale di Milano; Inv.-Nr. 375.



**Abb.4** *Maschere italiane*, Entwurf Paolo Venini und Fulvio Bianconi, ausgestellt auf der Biennale 1948; aus: Barovier / Rosa Barovier Mentasti / Attilia Dorigato: *Il Vetro di Murano alle Biennali 1895-1972*. Mailand 1995, 60.

<sup>73</sup> Die vorausgegangenen Triennalen fanden in Monza statt (1923, 1925, 1927, 1930) und in Mailand (1933, 1936 und 1940). Nach Beendigung des Zweiten Weltkriegs formierten sich schon im Mai 1945 die Bestrebungen zur Realisierung der Triennale des Jahres 1947; vgl. Piero Bottoni (Hg.): T8 1947. Mailand 1947, 13.

<sup>74</sup> Pietro Bottoni 1947, 11.

<sup>75</sup> Auf der Triennale des Jahres 1947 wurden Erzeugnisse aus der Toskana (*Vetriere Taddei*, Empoli), Mailand (*Erwin Burger*, *Fontana Arte*), Murano (A.V.E.M., *Barovier & Toso*, *Seguso*, *Nason&Moretti*, *S.A.L.I.R.*, *Venini*) und aus Neapel (*Cristalleria Nazionale*) ausgestellt. Vgl. Bottoni 1947, 171-4.

Aus dem Rahmen fielen beispielsweise Exponate der Manufaktur *Venini*: ein gläserner Regenschirm, Revolver, Spazierstock, Hut und Zylinder, Handschuhe, Handtasche. Zwar an *oggetti per la casa* erinnernd, entbehren diese Exponate eines funktionellen Nutzens (Abb.3). Somit irritiert diese Gruppe der vermeintlichen Gebrauchsgegenstände im Zusammenhang einer von Nutzen und Funktion bestimmten designorientierten Umgebung. Ein Rekurs auf die Tradition der künstlerischen Glasgestaltung war gegeben, ein Hinweis auf das Glas als Medium überaus zerbrechlicher und seltener Gegenstände. Insofern handelte es sich hierbei um eine selbstbewusste, provokative Stellungnahme.

Was die Biennale anbelangt, so wurde in Venedig schon 1932 den angewandten Künsten ein separater Pavillon errichtet, der ausschließlich dem kunsthandwerklichen Schaffen Venedigs und Venetiens zur Verfügung stand.<sup>76</sup> Der von Brenno Del Giudice errichtete Padiglione Venezia besteht aus einem zweiflügeligen Baukörper mit drei ineinander übergehenden Ausstellungsräumen, die sich um einen Vorhof gruppieren. Nunmehr nahm das Kunsthandwerk einen Ehrenposten ein, und die Konzentration auf lokale Produkte bildete ein Gegengewicht zu den benachbarten Länderpavillons, in denen überwiegend Malerei, Plastik und Skulptur ausgestellt wurden.

Insbesondere anhand von Korrespondenzen mit Glasmanufakturen lassen sich die Absichten der Biennaleleitung der ersten Nachkriegsbiennale des Jahres 1948 verfolgen. Zur Verdeutlichung sollen hierzu Briefe herangezogen werden, aus denen die Bedingungen und Wünsche der Jury hervorgehen. Aufschlussreich sind das Anschreiben und die persönliche Einladung zur Teilnahme. Im Februar des Jahres 1948 wurde das Rundschreiben mit folgendem Wortlaut versandt:

*„XXIV Esposizione Biennale Internazionale d’Arte Venezia - 29 Maggio - 30 Settembre 1948*

*Regolamento per la Sezione d’Arte Decorativa delle Venezie*

*La XXIV Biennale accoglierà, come negli anni precedenti, nel Padiglione „Venezia“, una rassegna di prodotti d’arte decorativa, che non abbiano figurato in altre Mostre e che costituiscono l’espressione più nobile dell’attività artistica,*

---

<sup>76</sup> Im Gegensatz zur mailänder Triennale ist die Biennale in Venedig bereits seit ihrer Gründung im Jahr 1895 international ausgerichtet. Die angewandten Künste wurden 1903 als „abbellimento“ mit in das Ausstellungsgeschehen eingegliedert. Zur Eröffnung des Padiglione Venezia siehe Pietro Chiesa: *Il vetro alla Biennale Veneziana*, In: *Domus* Juli (1932), 416-21.

*intesa su di un piano di creazione attuale e moderna, degli artigiani delle Venezie. (...)*

*Gli oggetti dovranno essere previamente notificati a mezzo di apposita scheda ed accompagnati da triplice distinta contenente il nome del produttore, numero, descrizione, prezzo di vendita al dettaglio e all'ingrosso di ciascuno di esso ed il numero dei prezzi costituenti la eventuale scorta per vendite al dettaglio, il numero e le eventuali marche ed il peso netto e lordo del collo d'imballaggio. Ogni oggetto dovrà recare un cartellino col nome del produttore ed il numero.“<sup>77</sup>*

Mit großem Nachdruck verfolgte die Biennaleleitung das Ziel, Innovationen im Bereich des Glashandwerks zu unterstützen und stellte die Prämisse auf, nur neuartige Werke, die noch nicht in Ausstellungen zu sehen waren, auf der Biennale zu präsentieren.<sup>78</sup> Firmen und deren Entwerfer wurden zu einem Wettbewerb angespornt, der in modernen und neuen Ideen gipfeln sollte. Zu vermerken ist auch, dass beim Einreichen der Objekte zwar den Manufakturen eine Bedeutung beigemessen wurde, die Namen von Entwerfern, denen die künstlerischen Innovationen in besonderem Maße abverlangt wurden, jedoch im Hintergrund blieben. Im Jahr 1948 nahmen folglich acht glasproduzierende Firmen<sup>79</sup> sowie vier kaltveredelnde Firmen<sup>80</sup> an der Biennale teil. Noch mehr als die vorausgegangene Triennale stellte die Biennale des Jahres 1948 eine Spielwiese für künstlerisches Glas dar, in denen die Grenzen zur freien Kunst transparent wurden. Beispielsweise führte Paolo Venini seine Taktik weiter, Objekte zu zeigen, die eines Nutzens entbehren.<sup>81</sup> Die von dem Karikaturisten Fulvio Bianconi entworfenen Skulpturengruppen mit einzelnen Figuren der *Commedia dell'arte* von ca. 20 cm Höhe (Abb.4) dienten nicht nur als Schauobjekte der Vielfalt traditioneller Technik, sondern nehmen auch Bezug auf die Stegreifkomödie, die von der einstudierten Improvisation und dem Einfallsreichtum der Schauspieler lebt und - wie die

---

<sup>77</sup> Der vorliegende Text ist einem Briefwechsel der Biennaleleitung mit der Manufaktur Aureliano Toso entnommen. Privatsammlung, Venedig.

<sup>78</sup> Deutlich geht die Erwartungshaltung der Biennaleleitung an das kunstgewerbliche Schaffen auch aus Rodolfo Palluccinis Einführung zur 24. Biennale 1948 hervor: „*Nel padiglione Venezia le arti decorative del Veneto presentano, in una selezione rigorosa, quanto di meglio è stato fatto in un campo nel quale la collaborazione dell'artista con l'artigiano potrà essere feconda di sviluppi anche pratici.*“ La Biennale di Venezia (Hg.): XXIV Biennale di Venezia. Catalogo. Venedig 1948, 16.

<sup>79</sup> A.V.E.M., Gino Cenedese, Barovier&Toso, Anzolo Fuga, Seguso Vetri D'Arte, Aureliano Toso, Fratelli Toso, Venini & C.;

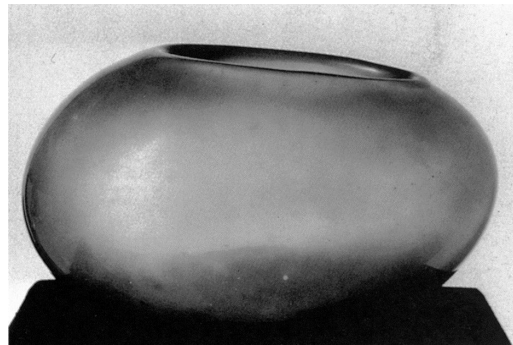
<sup>80</sup> Francesco Andolfato (Venedig), Aldo Fuga, Romeo Ongaro, S.A.L.I.R.;

<sup>81</sup> Als richtungsweisend für die folgenden Jahre erwiesen sich die in der Vitrine der Manufaktur Cenedese präsentierten zweckfreien Objekte, die von Alfredo Barbini geschaffen wurden. Darüber hinaus zeigte eine Vielzahl von gläsernen Skulpturen das Bedürfnis einzelner Meister, im freien künstlerischen Bereich tätig zu werden. Alfredo Barbini realisierte Skulpturen wie z.B. eine Hand, Torso, Putto, die aus einer durchsichtigen Glasmasse geformt wurden und mit einer Oberflächenbehandlung künstlich korrodiert sind.

Glaskunst - einen spontanen Charakter aufweist.<sup>82</sup> Durch die motivische Bezugnahme verweisen die gläsernen Miniaturen auf eine traditionelle Kunst der Unterhaltung, für die bis heute nicht gänzlich geklärt ist, ob die Betonung des Wortes *arte* auf dem künstlerischen Status der gesellschaftlich etablierten und organisierten Berufsschauspieler beruht oder auf dem hohen Grad der technischen Perfektion ihres Schauspiels.<sup>83</sup>



**Abb.5** *Asimmetrico*, Entwurf Vinicio Vianello, Ausführung *Alfredo Barbini*, aus: Barovier / Barovier Mentasti / Dorigato 1995, 65.



**Abb.6** *Asimmetrico*, Entwurf Vinicio Vianello, Ausführung *Alfredo Barbini*, aus: Barovier / Barovier Mentasti / Dorigato 1995, 65.

Auf der Biennale 1950 wurde das Spektrum der präsentierten Betriebe ausgeweitet. Die Jury wählte insgesamt zehn glasproduzierende<sup>84</sup> und drei Betriebe, die kaltveredeln<sup>85</sup>, aus. Anhand dieser Gesamtschau vermochte die Biennaleleitung verlorenes Terrain wiederzugewinnen, denn angesichts der Mailänder Triennale des Jahres 1947 wurde offensichtlich, dass sich das Muranoglas im 20. Jahrhundert nicht nur gegen Konkurrenz aus Italien, sondern auch aus dem Ausland behaupten musste. Entsprechend beteuert der Sekretär der Biennale, Giuseppe Dell'Oro, im Katalog der 25. Biennale des Jahres 1950 die Hoffnung nach einer erneuten künstlerischen Aufwertung des gesamten venezianischen Handwerks:

---

<sup>82</sup> Die *Commedia dell'arte* wurde von professionellen Schauspielern aufgeführt. Die Handlung lag fixiert zugrunde, und die Darsteller improvisierten in Dialogen; hierfür hatten sich die Schauspieler auf eine Rolle spezialisiert und einen Fundus an rhetorischen Wendungen parat, mittels derer sie agieren konnten; vgl. Wolfram Krömer: *Die italienische Commedia dell'arte*. Darmstadt 1976.

<sup>83</sup> Vgl. Manfred Hardt: *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Darmstadt 1996, 396.

<sup>84</sup> A.V.E.M., A. Barbini, Barovier&Toso, Gino Cenedese, Seguso Vetri d'Arte, Archimede Seguso, Aureliano Toso, Fratelli Toso, Alberto Toso, Venini & C.;

<sup>85</sup> Francesco Andolfato, S.A.L.I.R., Romeo Ongaro;

*„Scopo preminente della Biennale fu ed è quello di aiutare le arti decorative tipicamente veneziane a riguadagnare il terreno perduto, a richiamare in una palestra mondiale così illustre i produttori ad una gara di assoluta selezione con la creazione di oggetti eccezionali per estro e per tecnica, suscitando una corrente di scambi commerciali e concorrendo a rendere pratica l'intesa e la collaborazione degli artisti con i maestri artigiani.“<sup>86</sup>*

Während der Biennale des Jahres 1950 zeigte erstmals der an der künstlerischen Bewegung des *Spazialismo* beteiligte Künstler Vinicio Vianello Werke in Glas, die er bei muranesischen Betrieben fertigen ließ. Vianello transponierte archaisch anmutende Formen in Glas, wie z.B. die unter der Bezeichnung *Asimmetrico* gezeigten Objekte (Abb.5 und 6).<sup>87</sup> Interessant ist dabei nicht zuletzt die Feststellung, dass er seine Beiträge unter seinem eigenen Namen präsentierte. Dies ist für venezianische Verhältnisse ungewöhnlich, denn die ausführende Hütte trat ausnahmsweise in den Hintergrund.

Auf der Triennale 1951 indessen forcierten in- und ausländische Manufakturen aus dem Bereich des Glashandwerks ihre Präsenz. Im Zentrum des Interesses stand die Einweihung der neu errichteten *Galleria del Vetro*, einem langgestreckten verglasten Ausstellungsraum auf der dem Triennalegelände zugewandten Terrasse des Palazzo dell'Arte (Abb.7).<sup>88</sup> Vierzehn glasherstellende und -veredelnde Unternehmen aus Murano<sup>89</sup> sowie acht weitere Firmen aus Mailand, Florenz, Montelupo Fiorentino, Neapel und Verona erhielten hier einen lichtdurchfluteten Raum für die Ausstellung ihrer Produkte. Diese Inszenierung stellte in der Geschichte des künstlerischen Glases in Italien einen Höhepunkt dar. Noch Jahre später blieb die Ausstellung, die von den Ausstellungsarchitekten Roberto Menghi,

---

<sup>86</sup> Giuseppe Dell'Oro: Padiglione delle Arti decorative „Venezia“, in: La Biennale di Venezia (Hg.): XXV Biennale di Venezia. Catalogo. Venedig 1950.

<sup>87</sup> Vinicio Vianellos facettenreiches und vielseitiges glaskünstlerisches Oeuvre findet nur selten Erwähnung in der jüngeren Literatur. Sein Beitrag für das muranesischen Glashandwerk war meiner Ansicht nach außergewöhnlich, beispielsweise aufgrund der während der XXVI. Biennale des Jahres 1952 gezeigten Vasenserie der *Atomici*, die unter dem Eindruck der Atomversuche in Las Vegas entstanden. Ein kurzes Kompendium einiger in Serie hergestellter Vasen und Objekte stellte Alessandro Lenarda zusammen; vgl. Alessandro Lenarda (Hg.): *Cento Vetri. opere in vetro dal 1951 al 1987* di Romano Chirivi, Alessandro Lenarda, Noti Massari, Carlo Moretti, Giusto Toso, Renato Toso, Vinicio Vianello. Venedig 1987, 65-7.

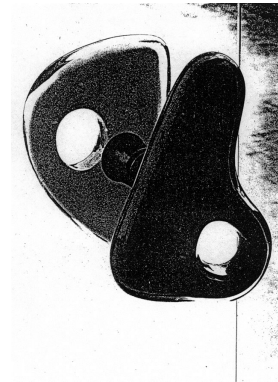
<sup>88</sup> Die Zeitschrift *Domus* gab ein Sonderheft heraus, das ausschließlich den Gläsern gewidmet ist; vgl. Zetti / Spreafico (Hg.): *Vetri alla 9a Triennale di Milano*. Mailand 1951.

<sup>89</sup> A.V.E.M., Alfredo Barbini, Barovier & Toso, Gino Cenedese, *Domus Vetri d'arte*, Nason e Moretti, Salir, Venini, Archimede Seguso, Seguso Vetri d'arte, Alberto Seguso - Artervetro, Alberto Toso, Aureliano Toso waren beteiligt, ebenso Vinicio Vianello mit in Auftrag gegebenen Entwürfen.

G. L. Reggio und E. Palazzo eingerichtet wurde, vielen Kritikern als eindrucksvoll und unvergesslich in Erinnerung.<sup>90</sup>



**Abb.7** Triennale 1951; Ausstellungsraum der Galleria del Vetro, aus: Giò Ponti: I vetri italiani alla Triennale, In: Domus Nr.262 (1951), 26.



**Abb.8** Triennale 1951; Türgriff, Entwurf von Giuseppe Santomaso, Herstellung Archimede Seguso, aus: Zetti / Spreafico (Hg.): Vetri alla 9ª Triennale di Milano. Mailand 1951, 75.

An schlanken schwarz lackierten Stahlstützen befanden sich höhenversetzte ovale weiße Paletten, die scheinbar schwebend als Standfläche für Exponate dienten. Unter dem Motto *la forma dell'utile* wurden Gläser gezeigt, die einem Nutzen dienen konnten und zugleich einen hohen dekorativen Wert hatten. Erwähnt seien beispielsweise die von dem Künstler Giuseppe Santomaso entworfenen Türgriffe der ebenfalls gläsernen Türen des Pavillons (Abb.8).<sup>91</sup> Es offenbart sich die Tendenz, gattungsüberschreitend zu agieren und auch eine Veredelung der Architektur anzustreben.

Gleichzeitig wurden auf der Triennale in den benachbarten Ausstellungen hervorragende Ergebnisse gezeigt, insbesondere im skandinavischen Design. Kritiker äußerten ihre Begeisterung über das künstlerische Glas Skandinaviens, so auch Lisa Licitra Ponti, die Entwürfe von Tapio Wirkkala (vgl. Abb.74 und 75) als herausragendes Pendant zum glaskünstlerischen Schaffen in Italien wertete:

---

<sup>90</sup> Vgl. Walter Dixel äußerte zurückblickend: „Jeder Besucher der diesjährigen Triennale [1954] wird es bedauern, daß zur Manifestation dieses italienischsten aller Handwerke nicht wieder wie vor drei Jahren die langgestreckte verglaste Galerie zum Park hinaus gewählt worden ist. Hier und dort in den italienischen Räumen verstreut kommt das Glas diesmal nicht zu so unvergeßlich eindrucksvoller Wirkung.“, Walter Dixel: Das Glas auf der X. Triennale 1954, In: Glastechnische Berichte Jg. 28 (1955) Heft 1, 19.

<sup>91</sup> Vgl. Zetti/Spreafico 1951, 75.

„Ci viene spontaneo, pensando ai suoi cristalli, il confronto fra il Sud e il Nord; poichè essi rivelano la latitudine in modo straordinario, non meno di come i frammenti geologici rivelano la propria provenienza. La nostra arte del vetro e del cristallo, con questa non ha nulla a che fare: i nostri pezzi, dove sono figurati, sono ironici e arguti, dove sono pure e semplici forme, tenendo alla solennità. Questi invece, dove sono figurati (...) sono ingenui e fiabeschi, dove sono pura forma, sono modesti e domestici.“<sup>92</sup>

Die erfolgreiche Präsentation der *Galleria del Vetro* auf der Triennale 1951 sollte im darauf folgenden Jahr eine Steigerung erfahren, durch die Ausstellung auf der Biennale 1952 im Padiglione Venezia. Denn erstmals war der Pavillon des Kunsthandwerks ausschließlich dem Glas vorbehalten und das sonstige Kunstgewerbe in externen Räumen, im Palazzo Reale nahe des Markusplatzes, ausgestellt. Der mit der Konzeption der Ausstellung beauftragte Glashistoriker Giovanni Mariacher realisierte eine historische Rückschau mit dem Titel *Mostra storica del vetro muranese* und stellte die Einzigartigkeit des venezianischen Glases in den Mittelpunkt des Geschehens. In den Ausstellungsräumen waren drei Themengebiete dispositioniert, eine *Mostra Storica del Vetro Muranese* zeigte historische Exponate vom 15. bis ins späte 19. Jahrhundert, eine *Mostra del Cinquantennio* stellte Beispiele aus den ersten fünfzig Jahren des 20. Jahrhunderts zur Schau und ehrte in separaten Vitrinen vier Entwerfer: Vittorio Zecchin, Guido Balsamo Stella, Napoleone Martinuzzi und Giacomo Cappellin.<sup>93</sup> Die dritte Kategorie der Ausstellung präsentierte *vetri moderni*, ausschließlich aktuelle Konzepte der muraneser Glasgestaltung. Insgesamt wurden elf glasproduzierende Firmen ausgestellt<sup>94</sup> sowie drei Firmen, die im Bereich der Kaltveredelung aktiv waren.<sup>95</sup>

Zweifelsohne verschleiert der historische Rahmen der Ausstellung die Tatsache, dass die auf Murano tätigen Firmen mit Ausnahme der Manufaktur *Fratelli Toso* (gegr. 1854) bislang eine höchstens dreißigjährige Tradition zu verbuchen haben. Daher erscheint es umso wichtiger, die historische Bedeutung des *genius loci* zu untermauern. So wies beispielsweise der Glashistoriker Giovanni

---

<sup>92</sup> Lisa Licitra Ponti: Le forme di Tapio Wirkkala, In: Domus Nr.256 (1951), 38.

<sup>93</sup> Das Verdienst von Carlo Scarpa, der von 1926 bis 1931 in der Hütte namens *Maestri Vetrai Muranesi* und von 1932 bis 1942 für *Venini* arbeitete, kam nicht zur Würdigung. Erst durch die Monografien von Marina und Marino Barovier wurde das glaskünstlerische Schaffen Scarpas bekannt; vgl. Marina Barovier (Hg.): Carlo Scarpa. I vetri di Murano 1927-1947. Venedig 1991; Marino Barovier (Hg.): Carlo Scarpa. I vetri di un architetto. Mailand 1997.

<sup>94</sup> A.V.E.M., Barovier&Toso, Gino Cenedese, Seguso Vetri d'Arte, Archimede Seguso, Dalla Venezia Seguso, Nason e Moretti, Alberto Toso, Aureliano Toso, Fratelli Toso, Venini & C.;

<sup>95</sup> Francesco Andolfato, S.A.L.I.R., Romeo Ongaro;



Mariacher im Vorwort des Biennalekatalogs auf die einzigartige Situation Venedigs hin:

*„Si può supporre che nella storia delle arti industriali veneziane il vetro abbia occupato anche nei tempi più remoti un posto di preminenza. Come oggi esso rappresenta una delle più tipiche ed originali creazioni dell'artigianato locale, così sin dalle origini abbiamo testimonianze di una importante fioritura e diffusione.“*<sup>96</sup>

Rückblickend bildeten kollektive Auftritte den Höhepunkt in der Geschichte des Ausstellungswesens des Glashandwerks. Der Eröffnung der Glasgalerie auf der Triennale im Jahr 1951 folgte ein Jahr später, im Jahr 1952, eine deutliche Antwort in der eingehenden Selbstdarstellung des muraneser Glashandwerkes im Padiglione Venezia. Im gleichen Jahr, als sich das muraneser Glashandwerk auf dem Höhepunkt seiner Selbstrepräsentation befand, erfolgte auch die Gründung des *Centro Studio Pittori*. Die Konsolidierung des *Centro Studio Pittori* ist folglich im Spannungsfeld der Triennale und Biennale zu verankern. Zudem konkretisierte sich mit dem *Centro* eine weitere Ausstellungsalternative - eine klar artikulierte Alternative zu den bisher konzipierten Modellen. Umso interessanter ist die Frage, inwiefern das *Centro Studio Pittori* einen eigenständigen Weg betrat.

Desgleichen ist nicht zu unterschätzen, dass Manufakturen, die moderne Ware herstellten, gleichzeitig immer auch traditionelle Ware produzierten; dies sicherte die Existenz und stellte eine konstante finanzielle Einnahmequelle dar.<sup>97</sup> An dieser Stelle sei vorwegzunehmen, dass das *Centro Studio Pittori* anfangs an die Hütte *Ferro e Lazzarini* gebunden war. Damit ermöglichte die Produktion von traditioneller Ware eine finanzielle Absicherung. Nachdem jedoch das *Centro* sich von *Ferro e Lazzarini* löste und isoliert agierte, waren die Grundvoraussetzungen anders. Das *Centro Studio Pittori* und die daraus hervorgehende *Fucina degli Angeli* mieteten Glashütten und Personal an und widmeten sich ausschließlich der Fertigung von Objekten nach Vorlagen, die auf Entwürfen zeitgenössischer Künstler basierten. Dabei lag das Interesse auf limitierten Auflagen oder in geringen Serien hergestellten Exemplaren - das *Centro Studio Pittori* wollte seinen Beitrag sogar auf die Herstellung von drei Exemplaren begrenzen. Dies Unterfangen gleicht einem wirtschaftlich gewagten Unternehmen, gerade angesichts des arbeitsintensiven

---

<sup>96</sup> Giovanni Mariacher: *Mostra storica del vetro muranese*, in: *La Biennale di Venezia* (Hg.): *XXVI Biennale di Venezia. Catalogo*. Venedig 1952, 422.

<sup>97</sup> Exquisite Serienprodukte oder Sonderanfertigungen waren Ausnahmen, sie wurden auf Anfrage oder in besonderen Fällen gefertigt, wie z.B. für Biennaleausstellungen oder Triennaleausstellungen.

Aufwandes des teilweise hochqualifizierten Personals. Daher rückt die Frage nach der Gründungsgeschichte des *Centro Studio Pittori* in den Vordergrund. Wie kristallisierte sich das *Centro* heraus und welche Gruppen- und Bewegungsdynamik liegt der Unternehmung zugrunde? Waren etwa die Möglichkeiten gegeben, dass dieses neue Konzept Fuß fassen konnte?

Von großer Bedeutung scheint auch, dass auf den hergestellten Glasobjekten das Logo des *Centro Studio Pittori* nicht fixiert war.<sup>98</sup> Hier befinden sich indessen noch vereinzelt die Klebemarken der jeweils beteiligten Glashütte.<sup>99</sup> Diese Tatsache zeigt, dass die Hütten das Privileg zugesprochen bekamen, ihr Signum an das Objekt zu binden. Dadurch tritt das *Centro Studio Pittori* als organisatorische Instanz in den Hintergrund und die Glashütte, in welcher die handwerklichen Kapazitäten zur Verfügung gestellt werden, in den Vordergrund. Diese Beobachtung ist von Wichtigkeit. Denn es stellt sich die Frage, ob das *Centro Studio Pittori* nicht das Anliegen hatte, in dem Objekt selbst, mittels einer zur Schau gestellten Auszeichnung in Form eines eigenen Klebeetiketts, einer geätzten oder geritzten Signatur, seine Mitwirkung zu dokumentieren? Oder hatte es nicht das Vermögen, eine Autorität auszuüben, anhand einer das Endresultat besiegelnden Signaturenbeschriftung? Eine Klärung dieser Frage bedarf zunächst der besseren Kenntnis der Zusammenhänge.

---

<sup>98</sup> Bisher ist kein Objekt oder fotografiertes Exemplar vorhanden, an dem ein Etikett oder eine Signatur mit der Bezeichnung *Centro Studio Pittori* nachweisbar wäre.

<sup>99</sup> Als gesicherte authentische Beispiele möchte ich die im Historischen Museum der Stadt Basel verwahrten Glasobjekte heranziehen, die anlässlich der Ausstellung *Glaskunst aus Murano* erworben wurden. Von zwei Objekten sind Klebeetiketten der Glashütten überliefert, es handelt sich um die Vase mit dem Titel *Razzo*, Rakete, von Gino Kraye, bei *Aureliano Toso* gefertigt sowie das Objekt *Luci*, Strahlen, von Giò Ponti, bei *I.V.R. Mazzega* hergestellt (Abb.65 und 66).

#### 4.2. Die technische Umbruchsituation der 50er Jahre

Im Wirtschaftszweig der Glasindustrie, die sich der Herstellung von Industrie- oder Flaschenglas widmete, hatte sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts weltweit ein fundamentaler Wandel ereignet. Nachdem im Jahr 1903 die *Owens bottle machine* zum Einsatz kam, stand eine Apparatur zur Verfügung, die Flaschen aus geblasenem Glas automatisch herstellte.<sup>100</sup> Auch im Bereich der Fensterglasproduktion waren seit 1914 mit dem Fourcault-Verfahren und 1917 mit dem Libbey-Owens-Verfahren Neuerungen erzielt, die eine automatische Fertigung ermöglichten.<sup>101</sup> Die vor allem in den ersten beiden Jahrzehnten einsetzenden technischen Neuerungen der Maschinen vollzogen einen Wechsel von Handarbeit zu halbautomatischer und vollautomatischer Maschinenarbeit. Jeder technischen Neuentwicklung folgte die Expansion der Gerätschaften, und die Massenproduktion nahm unweigerlich an Geschwindigkeit zu. In den 1950er Jahren konnte man bereits auf Jahrzehnte an Erfahrung zurückblicken, in der Industrielle und Wissenschaftler verstärkt an Möglichkeiten der Glastechnologien experimentierten. Ein Vorstandsmitglied der hochtechnisierten *Corning Glass Works*, William C. Taylor, wies in einem 1951 erschienenen Bericht auf die Leistungsfähigkeit der firmeninternen Forschungsabteilungen hin.

*"It is worth noting (...) that the revolution in glass has been a very complex affair; that it has required the concerted efforts of workers in all branches of science and technology; and that it especially owes much to the pioneer manufacturers who began in the early part of this century to set up laboratories and engineering groups to develop scientific glassmaking. Their faith that glass could have a greater field of usefulness has been justified."*<sup>102</sup>

Besonders im Bereich der Herstellung von Industrie- oder Flaschenglas ermöglichte die Industrialisierung eine zusehends schnellere und umfangreichere Herstellung von Glasgegenständen. Hinzu kam, dass die Produktionsrhythmen einer ständigen Geschwindigkeitssteigerung unterworfen waren, so dass die

---

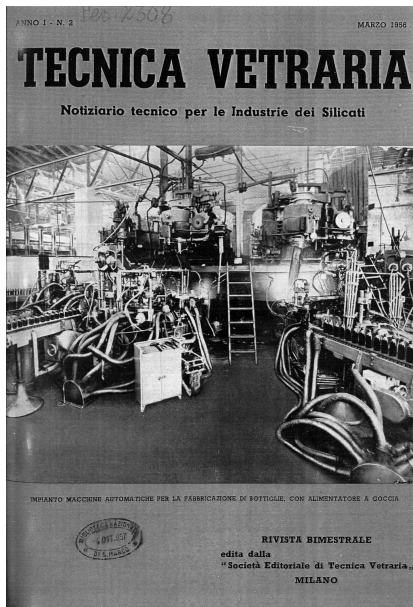
<sup>100</sup> Vgl. William Chittenden Taylor: The effect on glass of half a century of technical development, In: Bulletin of The American Ceramic Society Jg. 30 (1951) Nr.10, 328-332.

<sup>101</sup> Im Jahr 1914 kam der Fourcaultprozess zur Herstellung von Flachglas zum Einsatz, und damit war eine Ära der Handarbeit besiegelt; bis dahin mussten von Glasbläsern Rohre geblasen und gezogen und anschließend durch einen Schnitt geöffnet und zu einer Scheibe geblättert werden. Während der Fourcaultprozeß die Fabrikation von Glasscheiben in der Vertikale bewerkstelligte, erlaubte die im Jahr 1919 zum Einsatz gelangende Erfindung des von Colburn entwickelten Libbey-Owens-Verfahrens eine Fertigung von Glasscheiben in der Horizontalen; vgl. Taylor 1951.

<sup>102</sup> Taylor 1951, 332.

zeitaufwendige Herstellung von Einzelstücken oder limitierten Serien, sowie das Ausprobieren von künstlerischen Konzepten, gewissermaßen als Kontrastprogramm überlebte.

Infolge der unaufhaltsamen und in immer kürzeren Zeitspannen aufeinander folgenden Innovationsschübe, war es zu Anfang der 50er Jahre absehbar, dass auch die Fertigung von dünn geblasenen Kelchgläsern von vollautomatischen Maschinen übernommen werden kann. Es war nur noch eine Frage der Zeit, bis Maschinen zur Verfügung stehen würden, die mit der Kelchglasherstellung eine der letzten Domänen der traditionellen Glashütte zu übernehmen vermochten. Diese Tatsache ist umso beachtlicher, da die Luxusglasproduktion auf Murano jahrhundertlang den Status einer auf Arbeitsteilung, Spezialisierung und Probiertechnik basierenden High-Tech-Industrie innehatte. Einerseits war die Rohstoffversorgung mit dem venezianischen Handel verflochten, so dass die Glashütten von dem weit verzweigten Netzwerk an Handelspartnern profitierten, andererseits entwickelten muranese Glashütten raffinierte Rezepturen und Arbeitstechniken, die lange Zeit als Geheimnis gehütet wurden.<sup>103</sup>



**Abb.9** Titelblatt der Zeitschrift *Tecnica Vetraria* Jg. 1 (1956) Nr.2.



**Abb.10** Titelblatt der Zeitschrift *Tecnica Vetraria* Jg. 1 (1956) Nr.4.

<sup>103</sup> Vgl. McCray 1999; vgl. auch Hans Joachim Queisser: Mächtige Monopole der Materialien. Modernes Silicon Valley gegen mittelalterliches Murano, In: NZZ vom 1. September 1999.

In einer Gegenüberstellung von zwei Titelblättern der Fachzeitschrift *Tecnica Vetraria* aus dem Jahr 1956 (Abb.9 und 10) wird offensichtlich, dass in den Fertigungsabläufen der maschinellen Industrie und der handwerklichen Glasindustrie Welten aufeinanderprallen. Während die Ausgabe im Monat März<sup>104</sup> einen hochtechnisierten Maschinenpark zeigt, der die Herstellung von Flaschenglas ermöglicht, präsentiert die Titelseite im Monat Juli<sup>105</sup> einen Glashandwerker bei der Herstellung eines Kelchglases. Der Handwerker arbeitet an einer hölzernen Arbeitsbank, der so genannten *piazza* und hält in der linken Hand ein Hefteisen, mit dem er ein nahezu fertig gestelltes Kelchglas fixiert. Das Glas wurde zuvor mit der Glasmacherpfeife mundgeblasen und ist bereits mit Bearbeitungswerkzeugen gezogen, geschnitten und in die gewünschte Form gearbeitet worden. Dabei kommen dem Glashandwerker seine körperliche Konstitution, sein Geschick und seine Begabung zu Gute. Im Moment der Fotoaufnahme ist er im Begriff, mittels eines Zirkels die Größe des gearbeiteten Glases zu messen. Er überprüft dadurch die Exaktheit der von ihm gefertigten Ware.

Im Bereich des handgefertigten Glases haben die Bearbeitungswerkzeuge wie die auf der Piazza liegenden Scheren, die Zange oder der benötigte feuchte Lumpen im Laufe der vergangenen Jahrhunderte keine wesentliche Differenzierung erhalten. Dadurch bewahrt der Arbeitsplatz des Glashandwerkers seinen archaischen Charakter und steht im Kontrast zum Alltag von Ingenieuren, die in der Glasindustrie auf die Bedienung von Maschinen spezialisiert sind.

Die Abbildung der Zeitschrift *Tecnica Vetraria* vom März 1956 zeigt beispielhaft einen Industriebetrieb mit einer automatischen Produktionsanlage zur Flaschenfertigung. Es handelt sich um eine so genannte IS-Maschine (Individual Section-Maschine), deren Bewegungen pneumatisch mit mechanischer Steuerung ausgelöst werden. Sie besteht aus mehreren, in sich vollständig funktionsfähigen Stationen. Im Vordergrund sind zwei Stationen erkennbar. Jede Produktionsmaschine einer Sektion wird von einem Tropfenspeiser beschickt, wobei einzelne Tropfen über einen Tropfenverteiler gelenkt, anschließend in eine Form eingeblasen und zur endgültigen Form ausgeblasen werden. Dann wird der Behälter mittels eines Schwenkarms auf ein Transportband gehoben. Je nach

---

<sup>104</sup> Vgl. *Tecnica Vetraria* Jg. 1 (1956) Nr.2.

<sup>105</sup> Vgl. *Tecnica Vetraria* Jg. 1 (1956) Nr.4.

Einsatz der Fertigform variiert in jeder Station die Größe und Ausformung der Flaschen. Daher sind beispielsweise auf dem linken Förderband eine Reihe kleiner Flaschen zu sehen, rechts hingegen ein Sortiment an Flaschen mit einem größeren Volumen.

Die Produktionsanlage wird von Industrieglasfertigern<sup>106</sup> betreut. Ihre Aufgabe besteht darin, die Maschine zu bedienen, zu kontrollieren, zu warten und stichprobenartige Qualitätskontrollen vorzunehmen. Bei Störungen lokalisieren sie die Fehlerquellen und ergreifen entsprechende Maßnahmen. Zur Durchführung kleinerer Reparaturen und dem Austausch der Formmodelle dienen die im Vordergrund abgebildeten Werkzeuge, wie z.B. Hammer, Kneifzange und Bürste, die auf einem Schrank im Vordergrund der Abbildung zu sehen sind.

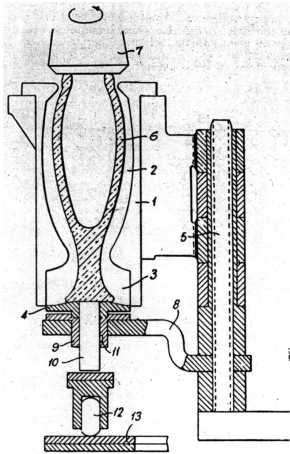
Aus der Gegenüberstellung der beiden Titelseiten ist ersichtlich, dass die Sortimentbreite der fabrikgefertigten Ware immer stärker wächst. Dadurch verringern sich die Differenzen zur manuellen Produktion. Dies wurde deutlich vernehmbar, als die Produktion von dünnwandigen, vollautomatisch hergestellten Kelchgläsern in der zweiten Hälfte der 50er Jahre einsetzte. Die zum Einsatz gelangenden Patente zeigen eine Vielzahl von Lösungsmöglichkeiten, beispielsweise in einer Apparatur, die es erlaubt, unter Rotation ein Kelchglas automatisch in Form zu blasen (Abb.11).<sup>107</sup> Eine Alternative sieht hingegen vor, die Cuppa und den Stiel mit ausladendem Fuß unter Hitzeeinfluss automatisch zu einer Einheit zu verschmelzen (Abb.12).<sup>108</sup> Mit dem Einsatz von standardisierten und automatisierten Maschinen wurde die traditionelle und handgearbeitete Verfertigung von Gläsern ob ihres zeitlichen und personellen Aufwandes zu einer wirtschaftlich fragwürdigen Unternehmung.

---

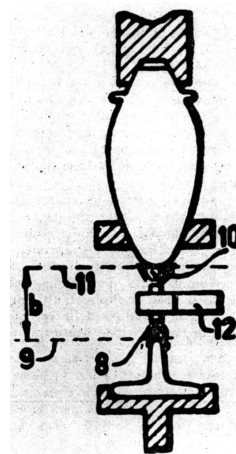
<sup>106</sup> Die heutige Berufsbezeichnung für Industrieglasfertiger lautet Verfahrenstechniker im Bereich Glastechnik.

<sup>107</sup> Vgl. *Tecnica Vetraria* Jg. 7 (1962) Nr.2, 31.

<sup>108</sup> Vgl. *Tecnica Vetraria* Jg. 7 (1962) Nr.5, 29-30.



**Abb.11** Apparatur zur Herstellung eines automatisch in Form geblasenen Kelchglases; Patent Nr.1255826, England, 14.2.1957, aus: *Tecnica Vetraria* Jg. 7 (1962) Nr.2, 31.



**Abb.12** Apparatur zur Montage eines Kelchglases; Patent Nr.1257994, Niederlande, 22.5.1959, aus: *Tecnica Vetraria* Jg. 7 (1962) Nr.5, 30.

Neben den erwähnten Herstellungsverfahren ist auch der Befeuerungstechnik eine gesonderte Aufmerksamkeit entgegenzubringen, zumal sich hier ein schleichender, fast unmerkbarer, aber doch wesentlicher Wandel vollzogen hat. Da die Öfen der muraneser Glashütten Tag und Nacht in Betrieb waren, wurde in den 50er Jahren für die Nachtbefeuerung das Holz durch Heizöl ersetzt. Die Ölbefeuerung machte es möglich, dass mit geringem personellen Aufwand die Energiezufuhr der Öfen gewährleistet war. In einem nächsten Schritt wurden sukzessive die herkömmlichen holz- oder ölgefeuerten Öfen durch kostengünstigere gasbetriebene Öfen ersetzt.<sup>109</sup> Da sich die endgültige Umstellung auf Gas bis in die 60er Jahre verzögerte, wie beispielsweise in der Manufaktur von Alfredo Barbini, der in den 50er Jahren noch mit Holz und Heizöl feuerte<sup>110</sup>, sind die 50er Jahre von einer materialtechnischen Umbruchsphase gekennzeichnet.

In einem Gespräch mit Giorgio Ferro, der die Serie der bekannten und für die 50er Jahre charakteristischen, meistens dunkelgrün oder feuerrot schimmernden *anse volanti* (Abb.50 und 51) entwarf, entnahm ich, dass die

<sup>109</sup> Wichtige Hinweise erhielt ich von Gino Seguso. In einem Interview berichtete er mir, dass im Jahr 1951 eine Gasleitung von Marghera nach Murano verlegt wurde, und wies mich auf den Verlauf der Gasleitungen hin. Da die an der Fondamenta Serenella gelegene Manufaktur von *Archimede Seguso* dem Industriehafen Marghera gegenüberliegt, führte die neugeschaffene Gasleitung direkt auf die Hütte von *Archimede Seguso* zu. Sowohl die Manufaktur *Archimede Seguso* als auch die nicht unweit gelegenen Manufakturen *Barovier&Toso* und *Venini* gehörten daher mit zu den ersten Betrieben, die auf Gasbefeuerung umgestiegen sind. Gespräch mit Gino Seguso am 24.5. und 26.6.2000 in Murano.

<sup>110</sup> Gespräch mit Alfredo Barbini am 20.5.2000 in Murano.

Umstellung von Holz auf Öl Folgen nach sich zog. Der durchaus angenehme Geruch des trocknenden und verfeuerten Holzes gehörte der Vergangenheit an, denn mit der Inbetriebnahme der Ölöfen wurde die Luft drückend und stickig.<sup>111</sup> Von dieser Erinnerung bewegt, schilderte Ferro, dass in den Jahren der Umbruchsphase zu Beginn und vor allem um die Mitte der 50er Jahre der Einsatz von Heizöl als neuer Befeuerungstechnik intensiv zu spüren war. In Erinnerung blieben Ferro einprägsame und ein Unwohlsein hervorrufende Geruchsmomente, die unweigerlich und unmissverständlich ein neues Zeitalter in der muraneser Infrastruktur ankündigten. Doch gleichzeitig mit dem Einsatz von Heizöl stand fest, dass eine baldige erneute Umstellung der Befeuerungstechnik zu erwarten war. Denn als weitere technische Neuerung stand die Nutzung von Methangas unmittelbar bevor. Anfang der 50er Jahre war es nur noch eine Frage der Zeit, bis die Voraussetzungen geschaffen waren.

Aus Dokumenten des Stadtarchivs in Venedig geht hervor, dass im Jahr 1952 ein grundlegender Plan des vorgesehenen Netzes der Methangasversorgung erarbeitet wurde.<sup>112</sup> Die Bauarbeiten wurden bald darauf in Angriff genommen, und schon im Jahr 1953 waren die Arbeiten in vollem Gange. Im Januar des Jahres 1954 wurden schließlich die Gasleitungen zu den ersten angeschlossenen Firmen frei gegeben und genutzt<sup>113</sup>, so dass seither auf Holz oder Heizöl verzichtet werden konnte. Dadurch löste sich das von Giorgio Ferro geschilderte Phänomen der stickigen Luft wieder auf und gehörte der Vergangenheit an.

In den 1950er Jahren wurde deutlich, dass sich die traditionelle Kelchglasherstellung zu einer Gratwanderung am Rande des Ruins entwickeln konnte. In diesem Moment der Umbruchsituation waren von Seiten der muraneser Glashandwerker unterschiedliche Reaktionen zu erwarten: Entweder Resignation oder ein selbstbewusstes, zweckoptimistisches Gegenwirken. Letzteres war der Fall. Die muraneser Handwerker vertrauten ihren über Jahrzehnte angeeigneten Fähigkeiten, so dass die künstlerische Glasproduktion mit bisher ungeahnten Form- und Farbexperimenten auf sich aufmerksam machte. Die mitunter experimentellen,

---

<sup>111</sup> Gespräch mit Giorgio Ferro am 21.6.2000 in Murano.

<sup>112</sup> Vgl. Plan vom 17. Oktober 1952; ein weiterer archivierter Plan vom 19. Mai 1953 zeigt Änderungen der Wegeführung, um die muraneser Betriebe optimal an die Anschlüsse zu binden; Archivio Comunale della Celestia, busta 1948 XVII 1/11.

<sup>113</sup> Nach Auskunft der Firma SNAM / Mestre wurde der erste Gasanschluss im Januar 1954 bei der Firma *Barovier & Toso* eröffnet.



farb- und formfreudigen Objekte des *Centro Studio Pittori* und der *Fucina degli Angeli* entstanden im Laufe der durch die Umbruchsituation bedingten Neuorientierung. Von dieser Beobachtung ausgehend stellt sich die Frage, inwiefern das *Centro* im Kontext einer emotionalen Bewegtheit entstand, welche Personen involviert waren und welchem Wandel die Initiative unterworfen war.

## 5. Das Modell: die *Colleganza Artistica*

Den fruchtbaren Nährboden des traditionsreichen muranesischen Glashandwerks machten sich das *Centro Studio Pittori* und die *Fucina degli Angeli* zu eigen, mit dem Ziel, Künstler der Moderne zur Grenzerfahrung herauszufordern und durch die Fertigung von autorisierten Artefakten einen Abnehmerkreis zu erschließen, der gewillt war, kostbare museale Glasobjekte zu erwerben. Als Ursprung mag eine kleine Gruppe venezianischer Kunstschafter gelten, die in Zusammenarbeit mit einer Hütte ihre Entwürfe realisieren ließen. Sie waren die Kerngruppe des sich im Jahr 1952 bildenden *Centro Studio Pittori*, doch zusehends erfuhr die Unternehmung eine interne Umstrukturierung, die sich in mehreren Etappen vollzog. In der Anfangszeit beispielsweise stellte einzig *Ferro e Lazzarini* handwerkliche Kapazitäten und Material zur Verfügung - das von Egidio Costantini geleitete *Centro* umwarb Künstler und suchte nach mitwirkenden Entwerfern. Damit war eine Zusammenarbeit gegeben, die in der Glashütte eine Konstante und mit Costantini einen agilen und mobilen Faktor aufwies, um effektiv zu werben und zu überzeugen. Diese von mir als *Colleganza artistica* bezeichnete Konstellation erfuhr im Laufe der folgenden Jahre kontinuierlich einen Wandel, bis zum Jahr 1955, als sich Costantini mit der neu gegründeten *Fucina degli Angeli* selbstständig machte und in Eigenregie die Idee verwirklichte, Künstlerentwürfe in Glas fertigen zu lassen.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> Der Begriff der *Colleganza artistica* ist in Anlehnung an die *Collegantia veneta* zu verstehen; letzteres verkörpert eine typisch venezianische Organisationsform der Seefahrtsgesellschaft, die um das Jahr 1000 entstand. Von großer Bedeutung ist die geregelte Arbeitsteilung, die z.B. auf zwei Teilhabern einer Flotte basiert und Kompetenzen und Verantwortlichkeiten strikt trennt. Während einer der beiden Teilhaber das Schiff der auslaufenden Ware begleitet und sich auf eine abenteuerreiche und mitunter gefährliche Handelsreise begibt, hält sein mitverantwortlicher Kollege den Posten vor Ort, in Venedig. Er belegt die ständige Repräsentanz des Betriebes und koordiniert die Lagerung und den Verkauf der Ware. Gleichzeitig stellt der vor Ort bleibende Teilhaber ausreichend finanzielle Mittel zur Verfügung. Im Falle eines Schiffbruchs oder Piratenüberfalls hatte er den Verlust des Unternehmens zu tragen, bei einer Kapitalvermehrung erhielt er jedoch in der Regel drei Viertel des Profits; vgl. Frederic C. Lane: Investment and Usury, in: A Committee of Colleagues and Former Students (Hg.): Venice and History. Baltimore 1966, 57-68; Nachdruck aus: Explorations in Entrepreneurial History, II, serie III (1964), 3-15.

### 5.1. Die Konsolidierung des Centro Studio Pittori

Während Muranoglashütten im allgemeinen die Familiennamen ihrer Gründer oder aktuellen Besitzer als Firmenbezeichnung aufweisen, entstanden seit den 1920er Jahren vereinzelt Betriebe, die in der Wahl ihrer Namensgebung ein alternatives Konzept vorgeben. Unternehmen wurden gegründet, die durch die Aufnahme der Begriffe „Ars“ oder „Arte“ den künstlerischen Anspruch ihrer Tätigkeit demonstrativ in der Titelgebung wiedergeben, in deutlicher Abkehr von der traditionell verwendeten personen- oder familienbezogenen Namensgebung. Als frühes Beispiel tritt schon in den 1920er Jahren die Glasveredelungsfirma *S.A.L.I.R.* in Erscheinung, die mit ihrer Betriebsbezeichnung ihre im Kontext des Muranoglasses einzigartige technische Kompetenz herausstrich und als „*Studio Ars Labor Industrie Riunite*“ im Handwerksregister wiedergegeben ist. In der Folge gründeten sich weitere Glashütten, die die Begrifflichkeit „Kunst“ demonstrativ als *nomen qualitatis* in den Firmentitel aufnahmen. Zu nennen sind z.B. die in den 30er Jahren gegründete Hütte *A.V.E.M.*, in deren Initialen die Begriffe „*Arte Vetraria Muranese*“ abgekürzt sind. In den beiden darauf folgenden Jahrzehnten entstanden erneut Betriebe mit progressiven Namensgebungen, wie z.B. die Hütte *Domus Vetri d'Arte*. Kurz und bündig verkörpern hingegen die Firmen *Artevetro* oder *Arte Nuova* das angestrebte Ziel der Herstellung künstlerisch bedeutungsvoller oder innovativer Glasprodukte.<sup>115</sup>

In der Firmenlandschaft der muraneser Glasherstellungs- und verarbeitungsbetriebe trat schließlich im Jahr 1952 mit der Konsolidierung des *Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano* eine neue Komponente in Erscheinung. Wiederum findet sich der Aspekt „Kunst“ gleichsam als Programm in der Namensgebung. Doch im Gegensatz zu den bisher in Erscheinung getretenen Glashütten und glasveredelnden Betrieben handelt es sich um eine Initiative, die nicht in einem Handwerksregister nachweisbar ist und einer konkreten Betrachtung bedarf.

In der venezianischen Lokalpresse trat erstmals im Juli des Jahres 1952 eine Gruppe von Malern als Entwerfer gläserner Objekte ins Rampenlicht der

---

<sup>115</sup> Nähere Angaben zu den Gründungsdaten der Betriebe finden sich in Kap. 4.

Öffentlichkeit.<sup>116</sup> Die Künstler stammten aus Venedig: Aldo Bergamini (1903-1981), Mario Carraro (1912-1994), Gino Kraye (1906-1971), Fioravante Seibezzi (1906-1974) und Armando Tonello (1897-2001). Sie präsentierten Pokale, die für künstlerische oder sportliche Wettbewerbe entworfen und jeweils für den Preisträger des ersten Ranges bestimmt waren. Hierbei handelte es sich um das von Aldo Bergamini entworfene Objekt *Tempo e moto*, Zeit und Bewegung, für den ersten Preisträger des Flugwettbewerbs der *Settimana Aerea*<sup>117</sup>, das Objekt *Interpretazione* von Mario Carraro für den besten italienischen Schauspieler bei der *XIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale di Venezia*<sup>118</sup>, den Pokal *Cinema* von Gino Kraye für den besten ausländischen Interpreten des Filmfestivals, die Skulptur *Ardimento*, Wagemut, von Fioravante Seibezzi für den Gewinner des Flugwettbewerbs der *Settimana Aerea Internazionale*, und den von Armando Tonello entworfenen Pokal *Alta moda*, für den ersten Preisträger des *Haute Couture* Festivals.

Ferner geht aus dem Artikel hervor, dass eine einzelne Hütte die Plattform der gesamten Initiative bildete. Es handelt sich hierbei um den Betrieb *Ferro e Lazzarini*, wobei der *maestro vetraio* Albino Carrara, der die fünf publizierten Objekte fertigte, eine ausdrückliche Würdigung erfährt. Auch wenn Carrara im Vordergrund steht, so sollte dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass dem Presseartikel gemäß die Initiative von den Firmeninhabern und den beteiligten Künstlern ausging. Ob jedoch die Firmenleitung, die beteiligten Künstler oder der kurz darauf in Erscheinung tretende Costantini die Initialzündung zur Formierung des *Centro Studio Pittori* leistete, diese Frage kann bislang nicht beantwortet werden.<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Vgl. [Anon.]: Cinque artistiche coppe muranesi per le manifestazioni veneziane, In: Il Gazzettino vom 26. Juli 1952. Siehe Kap. 9.1.1. Abb.I.

<sup>117</sup> Es ist anzunehmen, dass es sich bei den Pokalen um Einzelanfertigungen handelte, da die Trophäen zu Ehren der Preisträger sportlicher und künstlerischer Wettbewerbe gefertigt wurden. Die Produktion einer zusätzlichen Serie auf der Basis der künstlerischen Entwürfe ist bislang nicht nachweisbar.

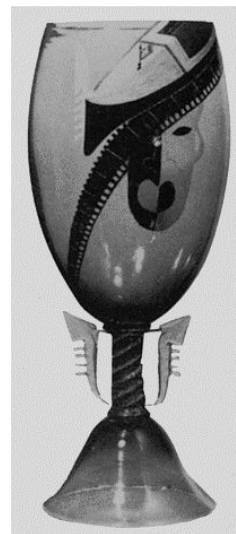
<sup>118</sup> Aufgrund der groben Rasterung und der geringen Kontraste ist das Objekt kaum erkennbar. Eine zuverlässige Beschreibung der Formgebung ist daher nicht möglich; vgl. Il Gazzettino vom 26. Juli 1952. Siehe Kap. 9.1.1. Abb.I.

<sup>119</sup> Bisher liegen keine Untersuchungen zu den Ursprüngen des *Centro Studio Pittori* vor. Mit der Frage nach den Gründern dieser Initiative habe ich mich an den Sohn des ehemaligen Firmenleiters gewandt. Er berichtete, dass sich die Gründungsidee in der Zusammenarbeit mit seinem Vater Giovanni Lazzarini, den oben erwähnten Künstlern und Egidio Costantini entwickelte. Gespräche mit Robledo Lazzarini am 15. und 22.6.2000 in Murano.

Schon in dieser frühen Phase der Konsolidierung des *Centro Studio Pittori* zeigen sich in den künstlerischen Vorschlägen wichtige Anhaltspunkte für eine Wertung des Geschehens. Die Objekte erscheinen in einer beträchtlichen Modellvielfalt und verkörpern eine Vielzahl an stilistischen Ausprägungen. Beispielsweise sind die Pokale von Tonello (Abb.13) und Kraye (Abb.14) als dünnwandig geblasene Gläser gearbeitet, die entweder mit der Darstellung von drei Frauengestalten graviert oder mit einer Filmrolle und venezianischen Maske emailliert sind.



**Abb.13** *Alta moda*, Entwurf Armando Tonello, hergestellt bei *Ferro e Lazzarini* 1952, aus *Il Gazzettino* vom 26. Juli 1952.



**Abb.14** *Cinema*, Entwurf Gino Kraye, hergestellt bei *Ferro e Lazzarini* 1952, aus *Il Gazzettino* vom 26. Juli 1952.

Beide Pokale greifen in stilistischer Hinsicht auf die heroischen Epochen der venezianischen Glaskunst zurück. Tonello bezieht sich formal, in der stereometrischen Formgebung des Gefäßfußes und der weit ausladenden Cuppa mit einer szenischen Darstellung, auf die berühmte *Coppa Barovier*, die im 15. Jahrhundert entstanden ist und zu einem der ältesten Zeugnisse von Gläsern mit figurativer Darstellung zählt (Abb.15).<sup>120</sup> Gino Kraye hingegen recurriert mit der Formgebung seines Beitrags auf die Tradition der barocken venezianischen Flügelgläser. Er gestaltet die beidseitigen Flügel in Form von Bugeisen, die in ihrer Zackenform einen charakteristischen Bestandteil der venezianischen Gondel

---

<sup>120</sup> Die *Coppa Barovier* steht heutzutage im Mittelpunkt des Museo Vetrario in Murano. Ihren Namen erhielt die Schale in der Mitte des 20. Jahrhunderts, als Glashistoriker aufgrund der Ausarbeitung der figurativen Szenen das Gefäß dem Muranesen Angelo Barovier zuwies; vgl. Luigi Zecchin: Angelo Barovier, 1405-1460, in: *Vetro e vetrai di Murano. Studi sulla storia del vetro*. Vol.2. Venedig 1989, 220-224.

darstellen. Symmetrisch flankieren sie den in sich gewundenen Fuß des Pokals und stellen eine Neuinterpretation eines traditionellen Flügelglases dar.

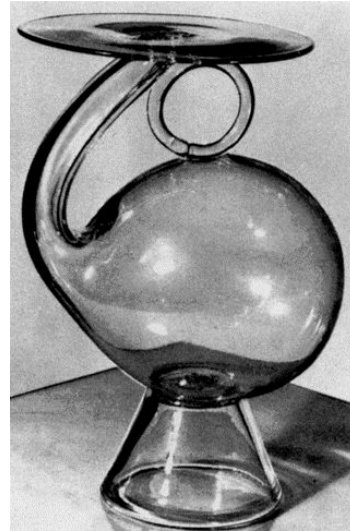


**Abb.15** *Coppa Barovier*, ca. 1470, Museo Vetrario, Murano, aus: Giovanni Mariacher: *Vetri di Murano*, In: *La Biennale di Venezia* Nr.11 (1952), 24.

Die Beiträge von Seibezzi (Abb.16) und Bergamini (Abb.17) hingegen stehen in ihrer Gesamtform in einem skulpturalen Zusammenhang. Seibezzis *Ardimento*, Wagemut, verkörpert einen Greifvogel, der als Skulptur auf einer Halbkugel modelliert und im Begriff des Landens oder Abhebens ist. Im Gegensatz zu Seibezzis *Ardimento* stellt Bergaminis *Tempo e moto* eine Karaffe dar, deren Bauchung asymmetrisch in einen kurvenförmig ausgreifenden Hals übergeht, der sich wiederum in der Mündung tellerförmig weitet. Die Gefäßbauchung ist auf einen konisch zulaufenden Sockel positioniert und wird selber von einem gläsernen Ring bekrönt, auf dem die ausladende tellerförmige Gefäßmündung lastet. Ausgehend von der Grundform einer Karaffe wurden die Bestandteile weitgehend deformiert, so dass letztendlich ein abstrahierend zoomorphes Gefäß entstanden ist.



**Abb.16** *Ardimento*, Entwurf Fioravante Seibezzi, hergestellt bei *Ferro e Lazzarini* 1952, aus: *Il Gazzettino* vom 26. Juli 1952.



**Abb.17** *Tempo e moto*, Entwurf Aldo Bergamini, hergestellt bei *Ferro e Lazzarini* 1952, aus: *Il Gazzettino* vom 26. Juli 1952.

Auch wenn der Artikel des *Gazzettino*, in dem die erwähnten Wettbewerbspokale von Tonello, Kraye, Seibezzi und Bergamini publiziert wurden<sup>121</sup>, aufgrund der Fülle der Bebilderung scheinbar das Bild einer künstlerischen Initiative wiedergibt, so bleibt zu vermerken, dass in dieser frühen Phase die Beteiligten noch nicht unter einer kollektiven Bezeichnung an die Öffentlichkeit traten. Ansätze dazu gab es wenige Tage nach dem Erscheinen des bebilderten Artikels. Aus gleicher Quelle war zu erfahren, dass die fünf venezianischen Künstler und die Firmeninhaber Ferro und Lazzarini erneut zusammentrafen; fast im Stile eines Protokolls ist eine kurze Pressenotiz verfasst, die auf ein Treffen der beteiligten Akteure in dem traditionellen Künstlerlokal *La Colomba* hinweist.<sup>122</sup> Mit Nachdruck wurde auf das gegenseitige Wohlwollen der an dem abendlichen Treffen beteiligten Künstler, Manufakturinhaber und *maestri vetrai* hingewiesen. In Harmonie bezeugten die Beteiligten ihre Bereitschaft, weiterhin gemeinsam Projekte zu erarbeiten, wobei ich darauf hinweisen möchte, dass dem Bericht zufolge den Herren Ferro und Lazzarini und ihrer gleichnamigen Hütte eine entscheidende Rolle zukam, da sie ihren Betrieb als Plattform für die Umsetzung neuer künstlerischer Ideen präsentierten. Der Pressebericht verweist auf die

---

<sup>121</sup> Vgl. [Anon.]: Cinque artistiche coppe muranesi per le manifestazioni veneziane, In: *Il Gazzettino* vom 26. Juli 1952. Siehe Kap. 9.1.1. Abb.1.

<sup>122</sup> Vgl. [Anon.]: Simpatica riunione di artisti ed artigiani, In: *Il Gazzettino* 1952 vom 2. August.1952.

Anwesenheit von Ferro und Lazzarini sowie die Teilnahme von zwei Glasmeistern, ihren Schülern und den bereits erwähnten fünf Künstlern.

*"Ieri sera, in un caratteristico locale del centro ha avuto luogo una simpatica riunione tra cinque pittori veneziani e alcuni maestri dell'arte vetraria. In un certo senso, con questo simposio si è voluto consacrare una stretta di mano tra l'arte e l'artigianato. I cinque pittori infatti, hanno dimostrato con le coppe offerte alle manifestazioni veneziane come arte e artigianato non possono ignorarsi, ma al contrario siano destinati a trovare senza eccessive difficoltà un punto comune.*

*Alla singolare manifestazione erano presenti il consigliere provinciale, comm. Vistosi, i vetrai Ferro-Lazzarini, i pittori Tonello, Kraye, Seibezzi, Bergamini e Carraro, i 'maestri' Albino Carrara ed Erminio Tagliapietra, con i loro allievi.*

*È stata pure letta una lettera con cui la signora Auriol, nuora del Presidente della Repubblica Francese, ha ringraziato gli artefici della originale coppa ad essa offerta per la II Settimana Aerea Internazionale."*<sup>123</sup>

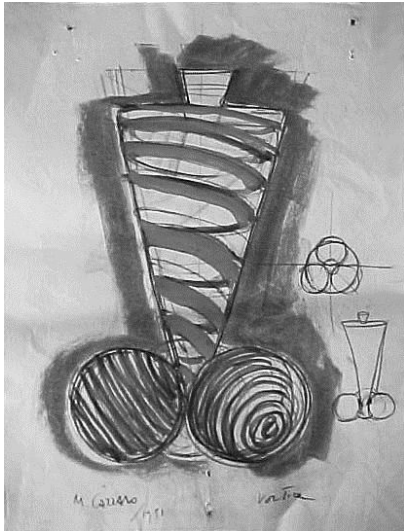
Nicht zu unterschätzen sind der Hinweis auf die freudige Abnehmerin und Gewinnerin des Flugwettbewerbs der *Settimana Aerea Internazionale*, eine Schwiegertochter von Charles de Gaulle. Dies weist darauf hin, dass mit den Glasobjekten insbesondere eine gesellschaftlich distinguierte Zielgruppe erreicht wurde. Von diesem anfänglichen Erfolg beflügelt öffnete sich die Firma *Ferro e Lazzarini* weiteren künstlerischen Experimenten. Denn noch im gleichen Jahr entstand erneut eine Gruppe von Objekten, die auf Zeichnungen von venezianischen Künstlern basieren.<sup>124</sup> Hierbei handelt es sich weniger um Pokale zur Krönung kultureller Ereignisse, als um Entwürfe, die in freier Themenwahl entstanden.

---

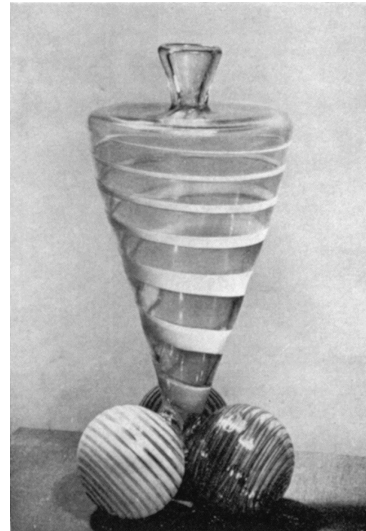
<sup>123</sup> Il Gazzettino vom 2. August 1952.

<sup>124</sup> Erstmals publizierte Rosa Barovier Mentasti im Jahr 1996 vereinzelte Dokumente des *Centro Studio Pittori*; sie veröffentlichte vier Skizzen: die auch hier wiedergegebenen Skizzen von Bruno de Toffoli (Abb.22) und Gino Kraye (Abb.20) sowie je eine weitere Skizze von Virgilio Guidi (*Schermo Spaziale*) und Bruno de Toffoli (Darstellung eines Phönix); vgl. Barovier Mentasti 1996, 122-9.





**Abb.18** *Vortice*, Entwurf Mario Carraro 1951 (signiert und datiert), aus: Archiv *Ferro e Lazzarini*, Fotoaufnahme Robledo Lazzarini 2000.



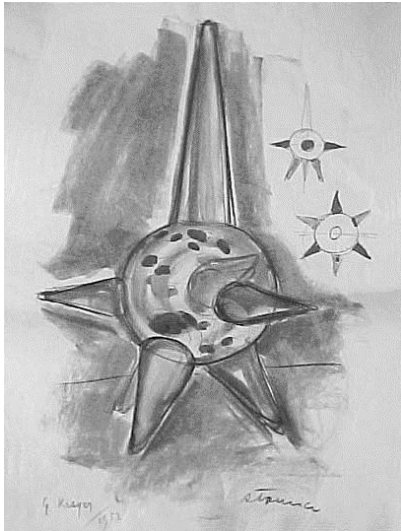
**Abb.19** *Vortice* oder *Trottola*, Entwurf Mario Carraro 1951, aus: Centro Studio Pittori nell'Arte del Murano (Hg.): Treviso. Mostra Internazionale di Vetri Disegni e Pitture. Treviso 1953, o.S.

Wichtige Zeugnisse mit hohem dokumentarischem Wert sind die wenigen heute noch vorhandenen künstlerische Skizzen, deren Datierung teilweise bis in das Jahr 1951 zurückgeht. Aus diesem Jahr stammt beispielsweise die Skizze *Vortice*, Wirbel, von Mario Carraro (Abb.18). Die Skizze zeigt ein Objekt in drei Ansichten: eine farbig unterlegte Hauptansicht und zwei zusätzliche kleinere Schnitte der Seite und eines Grundrisses. Drei Kugeln bilden eine Basis aus und fangen in ihrer Mitte einen kegelförmig zugespitzten Gefäßkörper auf. Die Schulter des Gefäßes ist flach ausgearbeitet und öffnet sich in einen schmalen, ebenfalls konisch zulaufenden Hals. Sowohl die Kugelelemente der Basis als auch der Gefäßkörper sind mit Spiralbändern überfangen, die der Skizze nach in zwei Farben, in blau und rot, gearbeitet sind.

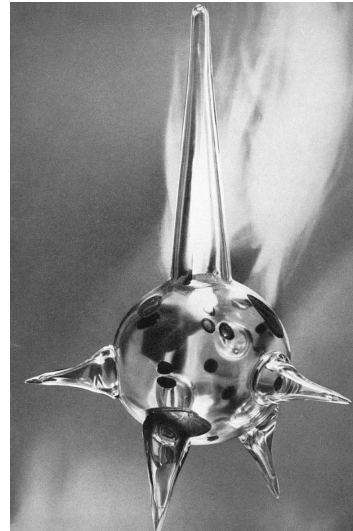
Der Abbildung eines gefertigten Exemplares entsprechend wurde das Objekt *Vortice* (Abb.19) weitgehend gemäß den Angaben der Skizze erstellt.<sup>125</sup> Doch bleibt zu erwähnen, dass der auf dem Skizzenblatt verzeichnete Titel in der Publikation aus dem Jahr 1953 nicht beibehalten wurde und stattdessen das skulpturale Gefäß unter der Bezeichnung *Trottola*, Kreisel, wiedergegeben ist.

---

<sup>125</sup> Das realisierte Objekt liegt nur in einer Schwarzweißabbildung vor; vgl. Centro Studio Pittori (Treviso) 1953, o.S.



**Abb.20** *Atomico*, Entwurf Gino Kray 1952 (signiert und datiert), aus: Archiv Ferro e Lazzarini, Fotoaufnahme Robledo Lazzarini 2000.



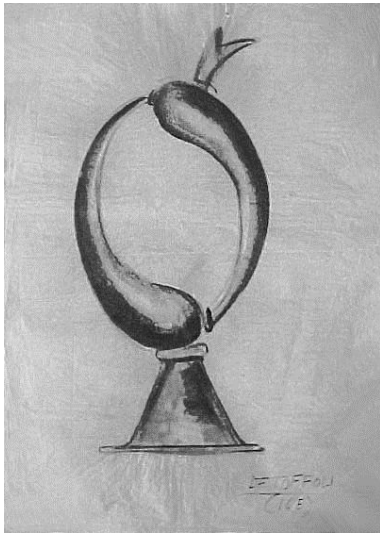
**Abb.21** *Atomico*, Entwurf Gino Kray 1952, aus: Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano (Hg.): I Mostra Internazionale del Vetro d'Arte di Murano. Rom 1954, o.S.

Zwei weitere Beispiele möchte ich herausgreifen, um aufzuzeigen, dass in der Phase der Konsolidierung des *Centro Studio Pittori* außerordentlich experimentelle Objekte entstanden.<sup>126</sup> Gefäßformen wurden beispielsweise in höchstem Maße gedehnt, und die gesamte Konstruktion konnte durch den statischen Aufbau spektakulär in Szene gesetzt werden. Dadurch weisen die Arbeiten plastische Qualitäten auf, und Grenzen des technisch Machbaren wurden erreicht. So bildet das von Gino Kray entworfene Objekt *Atomico* (Abb.20 und 21), welches aufgrund einer schmalen Öffnung auch als Vase Verwendung finden kann, ein Piedestal von drei kegelförmig spitz zulaufenden Kegeln aus, auf denen die gesamte Last des Objektes fußt. Am zweiten Beispiel, dem Objekt *ICE* von Bruno De Toffoli ist anhand der Gegenüberstellung des Skizzenblattes zum korrespondierenden Resultat ersichtlich, dass zwischen Skizze und Ergebnis erhebliche Divergenzen bestehen können. Während De Toffolis Skizze (Abb.22) von einer Ovalkomposition ausgeht, wurden die beiden diese bestimmenden C-förmig gebogenen Tropfenformen nicht in ihrer Gesamtheit gekrümmt, sondern überwiegend nur in den spitz zulaufenden Endungen (Abb.23), so dass eine eher rechteckige Gesamtform entstand. In besonderer Weise ist an dieser Gegenüberstellung zu sehen, welche

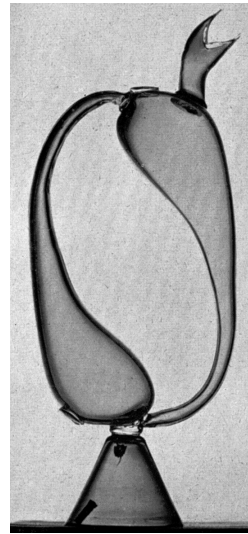
---

<sup>126</sup> Die aufgezeigten Beispiele sind der Autorin aus den wenigen überlieferten Ausstellungskatalogen bekannt. Der heutige Verbleib der Exponate konnte nicht ermittelt werden, darüber hinaus ist fraglich, ob die mitunter äußerst fragilen Objekte den Lauf der Jahre unversehrt überstanden haben.

Schwierigkeiten dem Material Glas abverlangt wurden und dass mitunter nur durch technisch bedingte Restriktionen das Endresultat erreicht werden konnte.<sup>127</sup>



**Abb.22** *ICE*, Entwurf Bruno De Toffoli, signiert und ohne Datierung, aus: Archiv *Ferro e Lazzarini*, Fotoaufnahme Robledo Lazzarini 2000.



**Abb.23** *ICE*, Entwurf Bruno De Toffoli, aus: Centro Studio Pittori 1954, o.S.

Die Namensfindung des *Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro* ereignete sich letztendlich gegen Ende Oktober des Jahres 1952.<sup>128</sup> Dies geht aus einer Pressemitteilung der venezianischen Tagespresse hervor, die nicht nur von der Gründung des *Centro Studio Pittori* berichtet, sondern gleichzeitig deren ehrgeizige Zukunftspläne und Visionen verkündet.<sup>129</sup> Im Mittelpunkt stand dabei eine geplante Ausstellung, die in den Räumlichkeiten der Firma *Ferro e Lazzarini* eröffnet werden

<sup>127</sup> Eine spätere Variante des Entwurfs *ICE* erschien im Jahr 1991 im Katalog der Sotheby's Concise Encyclopedia of Glass. Die dort publizierte Abbildung entspricht in ihren Rundungen der Ovalform der zugrunde liegenden Skizze. Schwierigkeiten bei der Ausarbeitung des Objektes sind nicht ersichtlich. Interessant ist dabei, dass das *Centro Studio Pittori* oder die *Fucina degli Angeli* für eine Ausführung nicht in Frage kommen (Gespräch mit Egidio Costantini am 19.9.2001 in Venedig). Die von den Autoren der Sotheby's Concise Encyclopedia of Glass geäußerte, generelle Kritik an dem Wirken des *Centro Studio Pittori* basiert somit auf der Abbildung einer späteren Modellaufgabe, die nicht im Kontext des *Centro* oder der *Fucina* entstand; vgl. Patricia Bayer / Malcolm Haslam: Twentieth-Century Developments, in: David Battie / Simon Cottle (Hg.): Sotheby's Concise Encyclopedia of Glass. London 1991, 181-2.

<sup>128</sup> Vielfach variiert der Name des *Centro Studio Pittori* und wird mitunter als *Centro Studi Pittori*, *Centro Studio del Vetro*, *Centro Studio di Murano* oder *Centro Studio Pittori dell'arte del vetro* aufgeführt; vgl. [Anon.]: Domani la rassegna dell'Arte nel Vetro – al Centro Studio di Murano, In: Il Gazzettino 1953 vom 17. April; Ferdinando Castellani: L'inaugurazione a Murano del Centro Studio del Vetro – nel pomeriggio la cerimonia alla presenza dell'on. Vischia, di autorità, critici ed artisti – Ieri la „vernice“, In: Il Gazzettino 1953 vom 18. April; [Anon.]: Incontro dell'Arte col Vetro al Centro Studio di Murano, In: Il Gazzettino vom 19. April 1953.

<sup>129</sup> [Anon.]: Sorgerà presto a Murano. Centro studio pittori nell'arte del vetro. Nella sede di fondamenta Navagero ospiterà mostre e rassegne di artisti internazionali, in: Il Gazzettino - Sera vom 30./31. Oktober 1952.

sollte. Während eine Dauerausstellung den fünf venezianischen Künstlern Aldo Bergamini, Mario Carraro, Gino Kraye, Armando Tonello und Fioravante Seibezzi vorbehalten war, plante man Wechselausstellungen in Form von Einzel- oder Gruppenpräsentationen, die weiteren Künstlern offen standen; hier standen italienische und internationale Entwerfer mit ihren modernen Formschöpfungen im Rampenlicht. Damit beabsichtigte man, ein Gegengewicht zum Museo Vetrario zu schaffen, das vorwiegend historische Objekte der vergangenen Jahrhunderte zur Schau stellte. Nicht minder wichtig ist ferner der Hinweis, dass das *Centro* insbesondere eine internationale Kundschaft anzusprechen suchte und sich um einen Abnehmerkreis bemühte, der gewillt war, kostbare museale Glasobjekte zu erwerben.

Nur wenige Wochen später trat das *Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro* mittels eines Rundbriefes an ungefähr 50 international anerkannte Künstler heran.<sup>130</sup> Mit dem Rundbrief, den das frisch gegründete *Centro* im November des Jahres 1952 verschickte, wurden schließlich erstmals in der Geschichte der muranesischen Glaskunst in großem Umfang international renommierte Künstler angefragt, ob sie Interesse hätten, eigene Entwürfe in Glas ausführen zu lassen. Angesichts der Tatsache, dass es sich bei den angeschriebenen Personen überwiegend um bekannte Persönlichkeiten handelte, die bereits in der Öffentlichkeit standen und zahlreiche Korrespondenzen zu bewältigen hatten, war die Anfrage ein bisweilen diplomatisches Unterfangen.

Ein auf den 12. November 1952 datiertes Exemplar verwahrt die Fondation Le Corbusier.<sup>131</sup> Das Schreiben entspricht einer Bekanntmachung all dessen, was sich die Organisatoren von ihren Mühen versprochen. Der aus Murano entsandte und an die anvisierten Wunschkandidaten adressierte Rundbrief kam einer Einladung gleich, an der Erneuerung der jahrhundertealten muranesischen Glaskunst teilzunehmen. Hierzu wurde die Eröffnungsausstellung im kommenden Frühjahr angekündigt und das Interesse auf die Exklusivität der zu fertigenden Objekte gerichtet. Was die Herstellung betraf, war eine Limitierung von drei Exemplaren beabsichtigt: Ein Exemplar war dem Entwerfer zugedacht, die beiden weiteren

---

<sup>130</sup> Die geschätzte Zahlenangabe erwähnte Costantini in einem Gespräch am 12.1.2001 in Venedig.

<sup>131</sup> Siehe Kap. 9.1.1. Abb.II (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-69).

Objekte waren als Ausstellungsstücke für das *Centro Studio Pittori* und das Museo Vetrario in Murano geplant.

Aus den reichhaltigen Archivbeständen der Fondation Le Corbusier sind glücklicherweise weitere Anschreiben überliefert, die Le Corbusier zur Mitarbeit bewegen sollten. Das *Centro* pochte auf eine Antwort Le Corbusiers und leitete zwei weitere Anfragen ein, welche die Belange des *Centro Studio Pittori* aus verschiedenen Perspektiven beleuchten. Ein Schreiben vom 13. Dezember<sup>132</sup> stammte vom französischen Konsulat in Venedig, und ein dritter Brief vom 23. Januar<sup>133</sup> des folgenden Jahres wurde erneut vom *Centro* in Murano verschickt. Mit Nachdruck unterstützte der französische Konsul die Intentionen des *Centro* und bezeugte das allgemeine Interesse auch von Seiten der venezianischen Obrigkeit.<sup>134</sup> Nachdem das *Centro Studio Pittori* auch im Januar noch keine Reaktion von Le Corbusier erfahren hatte, wurde mit einem dritten Versuch hartnäckig insistiert. In nunmehr ausführlicheren Worten wies man nochmals auf das in Murano vorhandene Potential glashandwerklicher Kapazitäten hin, als „...*Fucina di capolavori che è l'isola di Murano...*“<sup>135</sup> (Murano im Sinne einer Schmiede von Meisterwerken). Nach Ansicht des *Centro Studio Pittori* bedurfte das muranese Glashandwerk der Erneuerung durch zeitgenössische Künstler, so dass es den Autoren der Briefe eine Dringlichkeit war, prominente Künstler emphatisch um Mitarbeit zu ersuchen.

Als Unterzeichnender der Briefe des *Centro Studio Pittori* ging zumeist Egidio Costantini hervor. In der Funktion des leitenden Direktors lenkte er die Geschicke und agierte in Kooperation mit der Firma *Ferro e Lazzarini*, die im Briefkopf und auf dem Couvert als Bezug nehmende Adresse Erwähnung findet.<sup>136</sup>

---

<sup>132</sup> Siehe Kap.9.2.1., Dokument II, Brief vom 13. Dezember 1952 (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-70).

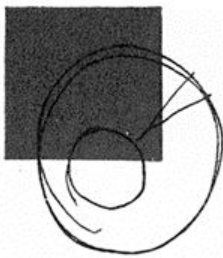
<sup>133</sup> Siehe Kap.9.2.1., Dokument III (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-71).

<sup>134</sup> Der von Egidio Costantini am 23. Januar versandte Brief enthält zusätzlich eine Kopie des Schreibens des französischen Konsuls an Le Corbusier. Der Kopie ist eine Liste von Künstlern zu entnehmen, die den in französischer Sprache abgefassten Brief ebenfalls erhielten. Es handelt sich dabei um Raoul Dufy, Georges Rouault, Henri Matisse, Marc Chagall, Pablo Picasso und Georges Braque. Siehe Kap. 9.2.1., Dokument III (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-72).

<sup>135</sup> Siehe Kap.9.2.1.; Dokument III, Brief vom 23. Januar 1953 (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-71).

<sup>136</sup> Sowohl auf dem Briefpapier als auch auf den Couverts ist die Manufaktur *Ferro e Lazzarini* in großen Lettern als Partner und Gründer der Initiative angegeben; „CENTRO STUDIO PITTORI ARTE VETRO MURANO“ und dem Verweis „FONDATA DALLA FERRO-LAZZARINI“, vgl. Kap. 9.1.1. Abb.II und VI (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-69 und C1-7-149).

Nicht zu unterschätzen ist die Tatsache, dass die Briefe des *Centro Studio Pittori* auf einem eigens gestalteten Briefpapier versandt wurden<sup>137</sup>, so dass das *Centro* als institutionalisierte Initiative anschaulich in Erscheinung tritt. Wichtig ist vor allem die Verwendung eines Logos (Abb.24). Die Form- und Linienverläufe bilden zwei Elemente, die versetzt zueinander stehen: Ein flächiges fliederfarbenes Quadrat und flüchtig skizzierte Linien, die in einer annähernden Spirale einen kleinen und großen Kreis umschreiben, wobei zwei spitz zulaufende diagonale Verbindungslinien die Kreise touchieren. Bisweilen ist das Logo auch auf Couverts des *Centro Studio Pittori* überliefert, wo das Zeichen des *Centro* am oberen oder unteren Rand ersichtlich ist, mit der Bezeichnung „*Centro Studio Pittori Arte Vetro Murano*“<sup>138</sup>.



**Abb.24** Logo *Centro Studio Pittori*, Entwurf 1952.



**Abb.25** Einweihungsveranstaltung des *Centro Studio Pittori*. Pressefoto, aus: *Il Gazzettino* vom 19. April 1953.

Ein genauerer Blick auf das Logo lässt vermuten, dass die gewählten Formen das Wirken des *Centro Studio Pittori* bildhaft darstellen. Insbesondere der kleinere der beiden Kreise und das angesetzte schmale Dreieck kann als Kugel mit trichterförmiger Verlängerung gesehen werden und würde die stilisierte Form einer Glasmacherpfeife mit Kübel<sup>139</sup> repräsentieren. Das zugehörige, statisch wirkende Quadrat hingegen vermag im übertragenen Sinne ein abstraktes Bild darzustellen.

<sup>137</sup> Vgl. Kap. 9.1.1. Abb.II (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-69), Abb.VIII (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-92), Abb.IXa (Dokument aus Privatbesitz, Venedig), Abb.X (StABS Basel; „Glaskunst aus Murano“ ED-Reg 24-6-1-1) und XII (StABS Basel; „Glaskunst aus Murano“ ED-Reg 24-6-1-1); vgl. Kap. 9.1.2. Abb.I (AEV Sitten; Fonds Fred Fay).

<sup>138</sup> Vgl. Kap. 9.1.1. Abb.VI (FLC Paris; Inv.-Nr. C1-7-149) und Abb.VII (AEV Sitten; Fonds Fred Fay).

<sup>139</sup> Beim Herstellungsprozess eines mundgeblasenen Glases nimmt der Handwerker mit der Glasmacherpfeife zunächst einen Glasposten aus der Schmelze, der durch Rotieren und Schwenken an der Pfeife anhaftet. Nach kurzem Einblasen in die Pfeife entsteht der als Kübel bezeichnete erste Hohlkörper, der in anschließenden Arbeitsprozessen ausgeblasen und geformt wird.

Damit enthält die Grafik zwei äquivalente Elemente, die paritätisch zueinander stehen: die Glasmacherpfeife im Vordergrund und ein gegenstandsloses Bild im Hintergrund, als Stellvertreter für Konzeptskizzen der projektierten Gläser. In der wechselseitigen Interferenz von Linie und Fläche, von Konzept und Realisierung, wird ein diametral eingesetzter und Spannung erzeugender Moment augenscheinlich.<sup>140</sup>

Im ganzen lässt sich feststellen, dass der Entwurf des grafisch gestalteten Signets weniger als Beitrag einer einzelnen Person, denn als kollektive Entwurfsleistung gewertet werden darf. Maßgeblich beteiligt war Egidio Costantini, zumal er als Direktor der Initiative auf eine Verbildlichung der Zielsetzung und auf eine programmatische Funktion des Logos bedacht war. Seinen Erzählungen zufolge entstand das Signet als Ergebnis einer abendfüllenden Diskussion mit Gino Krayer und weiteren beteiligten Künstlern.<sup>141</sup>

Das Anliegen des *Centro Studio Pittori* fand beispielsweise in der Person Le Corbusiers eine durchaus positive Resonanz. Mit den Worten „*Je vais répondre avec plaisir à votre désir*“<sup>142</sup> antwortete er im Januar des Jahres 1953 und signalisierte sein Wohlwollen. Auch bei weiteren Adressaten fand die als Einladung geäußerte Anfrage des *Centro Studio Pittori* ein positives Echo. Infolgedessen konnten bis zur Inauguralausstellung, die am 18. April 1953 verwirklicht wurde, neben den bereits vertrauten fünf venezianischen Künstlern weitere Mitwirkende geworben werden. Außer den italienischen Künstlern Virgilio Guidi, Bruno de Toffoli, Wenter Marini, Luciano Minguzzi, Marco Novati, Bruno Saetti, Gino Severini und Gio Ponti kooperierten viele Künstler aus dem Ausland<sup>143</sup>: Alexander Calder, Joseph Cantré, George Creuz, Gladys Rockmore Davis, Leon Desmet, Peter Hurd, Oskar

---

<sup>140</sup> Eine andere Möglichkeit der Deutung des Logos liegt darin, dass man in der skizzierten kleinen Kreisform das *Centro* erkennt, das zu anerkannten Künstlern, die durch den großen Kreis symbolisiert werden, Kontakt aufnimmt. Die beiden diagonalen Linien verdeutlichen den dabei entstandenen Dialog.

<sup>141</sup> Gespräch mit Egidio Costantini am 19.9.2001 in Venedig.

<sup>142</sup> Siehe Kap. 9.2.1., Dokument IV, Brief vom 29. Januar 1953 (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-73).

<sup>143</sup> Die Namen der mitwirkenden Künstler gehen aus den Zeitungsberichten hervor; vgl. [Anon.]: *Domani la rassegna dell'Arte nel Vetro*, In: *Il Gazzettino* vom 17. April 1953 und [Anon.]: *L'inaugurazione a Murano del Centro Studio del Vetro*, In: *Il Gazzettino* vom 18. April 1953, sowie [Anon.]: *Incontro dell'Arte col Vetro al Centro Studio di Murano*, In: *Il Gazzettino* vom 19. April 1953.

Kokoschka, Le Corbusier, Paul Manship, Georg Meistermann, Henry Moore, Aldo Patocchi, Jean Saverys, Zoltan Szekessy und Edgard Tytgat.<sup>144</sup>

Die eingereichten Beiträge der Künstler wurden innerhalb kürzester Zeit in der Hütte *Ferro e Lazzarini* umgesetzt. Bezeichnenderweise konnten bei der Vernissage des *Centro* einige Exponate nicht gezeigt werden, da sie sich noch im Erkaltungssofen befanden.<sup>145</sup> Die Besucher wurden daher auf den Nachmittag des nächsten Tages vertröstet, an dem die offizielle Ausstellungseröffnung stattfand (Abb.25). Diese Tatsache verdeutlicht den Elan der Unternehmung, unabhängig davon, ob die Objekte aus Gründen der Zeitknappheit oder aufgrund der daraus resultierenden Steigerung der Spannung, der Überraschung und Erwartungshaltung, in der Werkstatt belassen wurden.

---

<sup>144</sup> Um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen, möchte ich auf eine Darstellung der von den Künstlern geleisteten Beiträge verzichten. Eine Untersuchung und Einschätzung jeder einzelnen Zusammenarbeit bedarf einer gesonderten, intensiven Quellensuche und kann als Untersuchungsgegenstand weiterer Studien gesehen werden.

<sup>145</sup> Im Pressebericht wird mit Gelassenheit von der Verzögerung der künstlerischen Darbietung einzelner Objekte berichtet; „*Abbiamo ieri sera assistito alla ‘vernice’, una ‘vernice’ per modo di dire poichè molte opere erano ancora imprigionate nelle muffole e nelle tempere (sistemi di graduale raffreddamento) dalle quali non potranno venire tolte che nella mattinata odierna per essere esposte nel pomeriggio.*“ Il Gazzettino vom 18. April 1953.



## 5.2. Das Centro Studio Pittori als Ausstellungsinitiative

Die bereits ein halbes Jahr zuvor angekündigte Eröffnungsausstellung am 18. April 1953 war eine wichtige Etappe in der Geschichte des *Centro Studio Pittori*.<sup>146</sup> Sie fand auf Murano, in den Räumlichkeiten der Firma *Ferro e Lazzarini*, an der Fondamenta Navagero 75 statt. Von der Ausstellung selbst sind nur wenige Dokumente überliefert.<sup>147</sup> Ein Katalog wurde nicht hergestellt. Daher vermögen in erster Linie die überlieferten Pressenotizen einen Eindruck von der Rezeption in der Öffentlichkeit zu vermitteln und von den Wogen, die das Centro in Bewegung zu setzen vermochte.

Egidio Costantini, der mit der Öffentlichkeitsarbeit des *Centro* betraut war, leitete eine Pressekampagne, um die Bedeutung des Ereignisses zu unterstreichen.<sup>148</sup> Perspektiven für die Zukunft wurden aufgeworfen, und als nächste Herausforderung sollte die Verwirklichung einer Wanderausstellung ins Auge gefasst werden, als zusätzliches Ereignis neben der permanenten Ausstellung in Murano.

Mit einem festen Sitz in Murano bildeten die Ausstellungsräumlichkeiten in der Hütte *Ferro e Lazzarini* nicht nur den Ausgangs- und handwerklichen Produktionsort der Initiative, sondern zementierten eigens die Bedeutung der Hütte als Dreh- und Angelpunkt des *Centro Studio Pittori*. Somit richtete sich die Aufmerksamkeit auf das Wirken einer Hütte. Diese Tatsache muss berücksichtigt werden.

Indem die Hütte von *Ferro e Lazzarini* als Konstante in Erscheinung tritt und Egidio Costantini zwischen dem Ort der handwerklichen Produktion und der künstlerischen Vorstellung vermittelte, konkretisierte sich eine wechselseitige Dynamik, die folgende Charakteristik aufwies: Seitens des *Centro Studio Pittori*

---

<sup>146</sup> Die Eröffnungsausstellung wurde bereits im Rundschreiben vom November des Jahres 1952 angekündigt. Siehe Kap. 9.1.1. Abb.II (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-69).

<sup>147</sup> In einer Filmdokumentation des staatlichen italienischen Fernsehens sind Sequenzen der Eröffnungsausstellung des *Centro Studio Pittori* festgehalten. Die Aufnahmen zeigen in einer Momentaufnahme die mit internationalen Fahnenbannern geschmückte Fassade der Ausstellungsräumlichkeiten und Ausstellungsbesucher vor gläsernen Objekten. Istituto Luce, Rom; Scheda Cinegiornale 00940, 07/05/1953.

<sup>148</sup> Im Zeitungsbericht des *Gazzettino* aus dem Jahr 1952 fand Costantini keine Erwähnung, in den drei Artikeln im April des Jahres 1953 jedoch wird er wiederholt als Ideengeber des *Centro* erwähnt, und die Herren Ferro und Lazzarini als Gründer der Institution; vgl. II *Gazzettino* vom 26. Juli 1952 und 17., 18. und 19. April 1953; siehe Kap. 9.1.1. Abb.III.

sicherten *Ferro e Lazzarini* mit der Bereitstellung der handwerklichen Kapazitäten und des Produktionsortes die Grundlagen der Initiative, Egidio Costantini hingegen war mit der Acquisition neuer künstlerischer Akteure betraut.

Besonders aus Costantinis 1993 erschienenen Biografie geht hervor, welche unermüdliche Reisen er auf sich nahm, um Künstler zu einer Mitarbeit zu bewegen.<sup>149</sup> Um das Jahr 1952 konzentrierte sich Costantinis Agitation hauptsächlich auf einen epistolaren Austausch mit Künstlerpersönlichkeiten. Er begab sich mit seinem Anliegen und im Interesse des *Centro Studio Pittori* auf eine unkonventionelle Unternehmung, die darin resultierte, dass zahlreiche künstlerische Beiträge aus dem Ausland bei der ersten Gruppenausstellung vertreten waren.

Die publikumswirksame Inauguralausstellung des *Centro Studio Pittori* löste unter zahlreichen Glasindustriellen unmittelbar Angst und Besorgnis aus. Gleich nach Eröffnung der Ausstellung, am 20. April 1953, fanden sich Manufakturinhaber von Glashütten zu einer Krisensitzung zusammen, um eine Protestnote zu verfassen, und neun Tage später wurde das vorliegende Ergebnis in der Tagespresse veröffentlicht.<sup>150</sup>

In dieser Protestnote verkündeten die Kollegen, die namentlich ungenannt blieben, ihre Unzufriedenheit mit den Geschehnissen um das neu gegründete *Centro*. Die Kritik richtete sich auf die Namensgebung der Initiative, die einen unangebrachten Eindruck vermitteln würde. Der Begriff *Centro Studio* oder *Studienzentrum* gäbe eine neutrale Instanz vor, die irreführend wäre. Denn einerseits handelt es sich um die Aktivität einer einzelnen Glashütte, andererseits um eine wirtschaftlich motivierte Unternehmung. Hinzu käme, dass der Begriff *Centro* zumeist staatlich geprägten Instanzen vorbehalten wäre, wie beispielsweise dem *Centro studi storici sull'arte vetraria*, einem Studienzweig an der Universität Ca'Foscari in Venedig oder dem *Centro nazionale studi vetrari*, einem Programm der venezianischen Handwerkskammer zur Erforschung des Muranoglases.

---

<sup>149</sup> Vgl. Serena / Berruti 1993.

<sup>150</sup> Gli Produttori del vetro di Murano: Un ordine del giorno di produttori del vetro, In: Il Gazzettino vom 29. April 1953; siehe Kap. 9.1.1. Abb.IV.

*„... constatato che il 'Centro' è fondato su una sola azienda vetraria avente anche l'attività di vendita al minuto di vetrerie, senza partecipazione alcuna delle numerose altre aziende produttrici, nè di alcuni degli enti o associazioni in cui le aziende vetrarie artistiche si organizzano per perseguire le finalità comuni e la tutela dei propri interessi (...) esprimono la loro viva meraviglia per le adesioni date al 'Centro' dalle autorità governative e civiche e per l'affollato loro concorso alla cerimonia inaugurale a cui hanno dato un'intonazione ufficiale che contrasta con le già dichiarate caratteristiche del 'Centro' stesso che non potevano essere pubblicamente ignorate senza recare pregiudizio alla rinomanza e ai legittimi interessi di tutte le altre numerose aziende produttrici di vetri d'arte ...“<sup>151</sup>*

Die Kritik seitens der Glasindustriellen in Murano wurde verstärkt, indem sie sich erneut an die Presse wandten und einen weiteren öffentlichen Brief an das *Centro Studio Pittori* richteten. Sie verkündeten, dass es sich beim *Centro Studio Pittori* um eine vorübergehende Erscheinung handle, die einer Improvisation und überdies sogar einer Irreführung gleichkäme. Die Verfasser sprachen im Namen Muranos und verlautbarten darüber hinaus, um dessen Schutz bemüht zu sein. Daher forderten sie eine unverzügliche Beendigung der Aktivitäten des *Centro Studio Pittori*. Ferner riefen sie ihre Kollegen zu einem Boykott des *Centro Studio Pittori* auf.

*„I produttori del vetro artistico di Murano non contestano il diritto di uno di essi - e dell'intero settore - di dar vita alle manifestazioni reclamistiche che ritenga più adatte al collocamento dei propri prodotti, nè certo hanno eccezioni da sollevare su quella stretta unione fra industria ed arte che informa di sè tutta Murano e caratterizza, appunto, la specifica loro attività. (...)“*

*Incombe allora al settore i Idovere - in nome di Murano e a necessaria sua tutela - di riadurre le cose negli esatti loro termini, ad evitare che espedienti reclamistici più o meno riusciti alterino, nel comune giudizio, valori di effettiva consistenza: frutto, questi ultimi, di sensibilità ed estro innati, e di una incessante loro sperimentazione e studio, che nulla hanno a che fare con le improvvisazioni dell'ultima ora o col bluff delle conferenze-stampa e degli imbonitori di mestiere.“<sup>152</sup>*

Auffallend und bemerkenswert ist angesichts der Kritik seitens der muraneser Glasindustriellen, dass es sich bei den Autoren, den *Produttori del Vetro* bzw. *Industriali di Murano*, lediglich um eine Interessenvereinigung handelte. Keineswegs verkörperten sie eine öffentliche Instanz, die ein Verbot aussprechen konnte. Daher spiegelt sich in der geäußerten Reaktion auf die erste Gruppenausstellung des *Centro Studio Pittori* in besonderer Weise die Befindlichkeit unter den muraneser Glasindustriellen. Im Allgemeinen waren sie Neuerungen gegenüber kritisch

---

<sup>151</sup> Il Gazzettino vom 29. April 1953.

<sup>152</sup> Gli Industriali di Murano del Vetro: Ancora sul Centro dell'Arte nel Vetro, In: Il Gazzettino vom 5. Mai 1953; siehe Kap. 9.1.1. Abb.V.

eingestellt und zeigten Vorbehalte bei einer allzu impulsiven Eigendynamik einzelner Betriebe.

Auf die Angriffe der Glasindustriellen folgte keine unmittelbare Reaktion seitens des *Centro Studio Pittori*. Vielmehr war es Astone Gasparetto, ein renommierter und in Venedig ansässiger Glashistoriker, der seine Meinung über das *Centro Studio Pittori* äußerte und die Wogen der Kritik glättete. Er bezeichnete das *Centro* als „*unità ideale*“, eine bemerkenswerte Verbindung von Handwerkern und Künstlern, die in gemeinsamer Arbeit die Grenzen von Kunst und Handwerk sprengten.

*„Non mai come stavolta si è chiesta la collaborazione contemporanea di tanti artisti 'puri', rivolgendocisi ad elementi che appartengono a diverse correnti e attività artistiche, oltrechè a Nazioni diverse. Predominano in codesta prima rassegna del Centro, i pittori, ed è giusto che sia così, perchè il vetro è soprattutto colore; ma non vi mancano gli scultori e c'è anche un grandissimo architetto, e quasi tutti mostrano, per chiari segni, non già d'aver voluto imporre di forza le loro fantasie ai nostri vetrai, ma anzi di averle di buon grado conformate alle caratteristiche più tipiche del nostro vetro. Da siffatto adeguamento spontaneo al clima di Murano, un'aria nostrana sembra spirare da tutte le loro opere, tradotte quasi sempre in modo egregio dai maestri della fornace Ferro & Lazzarini.“*<sup>153</sup>

In der Folge erschienen im *Gazzettino* keine weiteren Stellungnahmen der muraneser Glasindustriellen. Interessant ist es daher, erneut einen Blick auf die Aktivitäten des *Centro Studio Pittori* zu werfen und die Frage zu stellen, wie die Beteiligten auf die im *Gazzettino* ausgetragene Diskussion reagierten.

Die Organisation des *Centro Studio Pittori* zeigte ihre Entschlossenheit, indem weitere Ausstellungen angekündigt und realisiert wurden.<sup>154</sup> Schon im Oktober des gleichen Jahres verwirklichte das *Centro* in Perugia erneut eine Gruppenausstellung, und diese wanderte kurz darauf nach Treviso. Währenddessen ereignete sich jedoch innerhalb der Organisation des *Centro Studio Pittori* ein entscheidender struktureller Wandel. Denn Egidio Costantini löste sich von *Ferro e Lazzarini* und translozierte im Herbst des Jahres 1953 gemeinsam mit den venezianischen Künstlern den Organisationssitz und die Kontaktadresse

---

<sup>153</sup> Astone Gasparetto: Artisti di sei Paesi interpretati a Murano. Il „Centro studio pittori“ potrà recare un ulteriore contributo all'attività creativa della nostra Isola, In: Il *Gazzettino* vom 14. Mai 1953.

<sup>154</sup> Aufgrund der augenblicklichen Kenntnis der Lage ist nur schwer feststellbar, ob Künstler sich aufgrund der vorliegenden Querelen von den Aktivitäten des *Centro* distanzierten.

des *Centro Studio Pittori* nach Venedig.<sup>155</sup> Als Bezugspunkt diente nunmehr eine venezianische Adresse in unmittelbarer Nähe des Campo San Luca.<sup>156</sup>

Nach der vollzogenen Trennung wurden keine Objekte mehr in der Hütte von *Ferro e Lazzarini* hergestellt. Die Neustrukturierung erforderte eine Zusammenarbeit mit mehreren Firmen, und die *Colleganza Artistica* wurde auf weitere Hütten ausgedehnt.<sup>157</sup> Erstmals anlässlich der *I Mostra Internazionale del Vetro d'Arte di Murano* im Mai des Jahres 1954 erschien eine Auflistung der beteiligten Hüttenbetriebe<sup>158</sup>; die Liste umfasst fünf Hütten, die nach der Trennung des *Centro* von *Ferro e Lazzarini* in eine Zusammenarbeit involviert waren: *Dalla Venezia & Martinuzzi*, *I.V.R. Mazzega*, *Archimede Seguso*<sup>159</sup>, *Alberto Toso* und *Aureliano Toso*.

Gerade weil sich die Organisation des *Centro* von Murano zurückzog, aus der Distanz agierte und zu verschiedenen Hütten Kontakt aufnahm, wurden neue Weichen gestellt. Dies war von großer Bedeutung, zumal der einstige Boykottaufwurf nicht befolgt wurde. Insofern mag sogar in der vorausgegangenen Kritik der muranesischen Manufakturinhaber eine zukunftsweisende Vorwegnahme der Umstrukturierung des *Centro* angeregt worden sein.

Mit diesen beiden Schritten, der Verlagerung des Organisationssitzes nach Venedig und der anschließend praktizierten Zusammenarbeit mit verschiedenen Hütten, war eine neue Ausgangssituation entstanden. Der Wechsel nach Venedig bedeutete auch, dass die permanenten Ausstellungsräumlichkeiten an der

---

<sup>155</sup> Nach der Umverlegung des *Centro* von Murano nach Venedig wurde ein Gründungsakt formuliert, in dem Egidio Costantini als Ideengeber vermerkt wurde; bisher konnte die Urkunde nicht nachgewiesen werden, sie findet jedoch Erwähnung in Costantinis Rücktrittsbrief vom 2. September 1955; vgl. Kap. 9.1.1. AbbXla und b (AEV Sitten; Fonds Fred Fay).

<sup>156</sup> Unter der Hausnummer 4149 verbarb sich die Anschrift von Arduino Cerutti, der die Präsidentschaft des *Centro Studio Pittori* innehatte.

<sup>157</sup> Während im Ausstellungsprospekt der Ausstellung in Perugia auf der Rückseite noch der Hinweis zu vernehmen ist, dass alle Objekte bei der Hütte *Ferro e Lazzarini* hergestellt wurden, erscheint im kurz darauf erschienenen Katalog zur Ausstellung in Treviso gegen Ende des Jahres 1953 der Vermerk, dass alle Objekte bei muranesischen Meisterglasbläsern gefertigt sind. Somit geben die Ausstellungsbroschüren ein Zeugnis davon ab, dass noch im Jahr 1953 der enge Zusammenschluss zwischen Costantini und der Hütte *Ferro e Lazzarini* aufgelöst wurde; vgl. *Centro Studio Pittori* (Venedig) 1953; vgl. *Centro Studio Pittori* (Treviso) 1953.

<sup>158</sup> *Centro Studio Pittori* 1954, 12.

<sup>159</sup> Archimede Seguso hatte bereits früher Erfahrung in der Zusammenarbeit mit Künstlern gesammelt. Mit Santomaso entstanden verschiedene Projekte, die bereits auf der Triennale 1951 ausgestellt wurden; vgl. Kap. 4.1.

Fondamenta Navagero in Murano nicht mehr zur Verfügung standen. Anstelle eines neuen Ausstellungsraumes in Venedig konzentrierte sich die Organisation jedoch auf die anstehenden Ausstellungen im In- und Ausland. Hierdurch sollte nicht nur der Verkauf gefördert werden, sondern auch eine ausdrückliche Offenheit zutage kommen, sowohl im Hinblick auf die muraneser Glashütten, als auch auf die umworbenen Künstler. Denn weiterhin wurden interessierte Mitwirkende zu einer Mitarbeit gebeten, wie aus dem Ausstellungskatalog des Jahres 1954 hervorgeht. Hier findet sich am Anfang der Broschüre ein dezidierter Hinweis an künstlerisch Schaffende aller Disziplinen, die bei Interesse gebeten werden, Anfragen an die angegebene Kontaktadresse in Venedig zu richten.

*„Il 'Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro', che ha sede in Venezia, S. Luca 4149, è sorto principalmente allo scopo di richiamare l'attenzione sulle infinite possibilità che il vetro e la perfezione tecnica dei maestri vetrai muranesi offrono alla fantasia creatrice di ogni artista.*

*La collaborazione al 'Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro' è dunque aperta a pittori, scultori e architetti di qualsiasi tendenza e nazionalità.“* <sup>160</sup>

Eine deutliche Vorstellung vom *Centro Studio Pittori* als Ausstellungsinitiative geben in erster Linie die in wenigen Exemplaren publizierten Ausstellungskataloge wieder.<sup>161</sup> Vorwiegend weisen die Kataloge ein einheitliches Erscheinungsbild auf und verdeutlichen den Eindruck einer auf Kontinuität bedachten Unternehmung. Daher steht im Mittelpunkt der folgenden Erörterung die Frage, welche Ansprüche, Forderungen und Hoffnungen aus dem Erscheinungsbild des *Centro Studio Pittori* ablesbar sind.

Erstmals wurde für die Ausstellung in Perugia eigens ein Prospekt gefertigt, der über die beteiligten Exponate, Künstler und Organisatoren informiert.<sup>162</sup> Zu erfahren ist, dass zum Zustandekommen des Ereignisses kulturelle, pädagogische und handwerkliche Instanzen den Weg ebneten: Die Ausstellung in Perugia wurde von der Università Italiana per Stranieri, der für die ausländischen Studenten zuständigen Fakultät der Universität Perugia, organisiert, in Zusammenarbeit mit der Tourismusbehörde, der Kommune und der Handelskammer. Sie trägt den

---

<sup>160</sup> Centro Studio Pittori 1954, 2.

<sup>161</sup> Die Kataloge wurden in erster Linie als Info-Broschüre für Besucher der Ausstellungen hergestellt, und die Auflagenzahl war daher verhältnismäßig gering. Heute befinden sich vereinzelte Exemplare vorwiegend in Privatsammlungen.

<sup>162</sup> Ein Überblick zu den Ausstellungen findet sich in Kap.9.3.1.

programmatischen Titel *Mostra d'Arte internazionale di Vetri - Disegni e Pitture del Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano - Venezia* und wurde im Palazzo Gallenga gezeigt.



**Abb.26** Frontispiz des Katalogs zur Ausstellung des *Centro Studio Pittori* in Perugia 1953; *Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano* (Hg.): Perugia. *Mostra d'Arte Internazionale di Vetri - Disegni e Pitture del Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano - Venezia*. Venedig 1953.



**Abb.27** Frontispiz des Katalogs zur Ausstellung des *Centro Studio Pittori* in Treviso; 1953. *Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano* (Treviso) 1953.

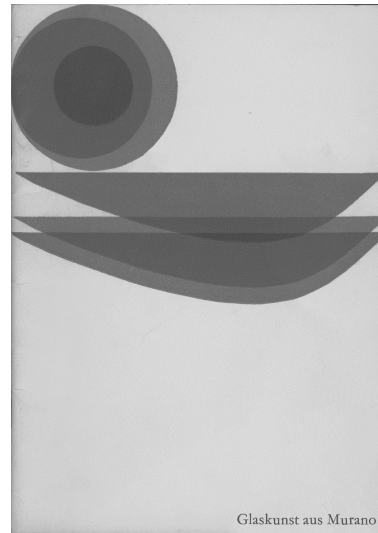
Auch die folgende Ausstellung in Treviso wurde von der Kommune und der Tourismusbehörde veranstaltet, anstelle der Universität und der Handelskammer traten jedoch zwei mittelständische Unternehmen in Erscheinung, die durch ihre finanzielle Unterstützung eine Realisierung in den Räumlichkeiten der Oberschuldirektion ermöglichten.<sup>163</sup> Vier Monate später schließlich ermöglichten die Kommune der Hauptstadt und die Hauptdirektion der Schönen Künste des Unterrichtsministeriums gemeinsam mit der Tourismusbehörde und den Organisatoren der Quadriennale Nazionale d'Arte die Ausrichtung der *I Mostra Internazionale del Vetro d'Arte di Murano*<sup>164</sup> im Palazzo delle Esposizioni in Rom. Der Ausstellung in Rom folgte ein abschließender Höhepunkt der Ausstellungstätigkeit des *Centro Studio Pittori*. Dieser sollte sich in Basel am Gewerbemuseum ereignen.

<sup>163</sup> Die Ausstellung in Treviso wurde von dem Schreinereibetrieb *Istituto Turazza – Laboratorio falegnameria* und der Glaswarenhandlung *Ditta Vetri – Cristalli G. e C. Checchin* unterstützt.

<sup>164</sup> Durch den numerischen Zusatz in der Titelgebung wird die erste Ausstellung ihrer Art suggeriert, und dies täuscht darüber hinweg, dass das *Centro Studio Pittori* sich schon zuvor in Ausstellungen der Öffentlichkeit präsentierte.



**Abb.28** Frontispiz des Katalogs der Ausstellung *I Mostra Internazionale del vetro d'arte di Murano*. Centro Studio Pittori 1954.



**Abb.29** Frontispiz der Ausstellung *Glaskunst aus Murano*, Grafikentwurf Emil Ruder, Basel. Gewerbemuseum Basel (Hg.): *Glaskunst aus Murano*. Basel 1955.

Eine gesonderte Aufmerksamkeit soll der grafischen Gestaltung der Titelseiten der Kataloge zukommen, insbesondere dem wiederholt abgebildeten Logo. Die Exemplare von Perugia, Treviso und Rom weisen eine einheitliche Gestaltung auf und präsentieren das Logo des *Centro* (Abb.26,27,28), die Ausstellung in Basel hingegen zeigt eine Grafik von Emil Ruder und verzichtet auf eine Wiedergabe des Signums (Abb.29). Das bisherige Erscheinungsbild des *Centro* war hinfällig und damit markierte die Ausstellung in Basel die Schlussetappe des *Centro*. Wie es dazu kam, stellen die folgenden Erörterungen dar.

Anhand der Namensgebung des *Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano* und insbesondere durch die Umformulierungen der Ausstellungstitel wird deutlich, dass im Laufe von nur wenigen Stationen, von Perugia über Treviso, Rom und schließlich Basel, die Ankündigungen der Ausstellungsereignisse in kleinen verkürzenden Schritten hin zu einer Verallgemeinerung mutieren. Der Ankündigung einer *internationalen Kunstausstellung von Gläsern, Zeichnungen und Gemälden des Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano - Venedig* (Perugia) folgt die *internationale Ausstellung von Gläsern, Zeichnungen und Gemälden des Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano* (Treviso). In Rom wird anschließend die *Erste internationale Ausstellung von Glaskunst aus Murano* gezeigt und anlässlich der Ausstellung in Basel einigten sich die Organisatoren auf ein Extrakt all dessen: *Glaskunst aus Murano*.



Entsprechend dem verkürzten Titel der Ausstellung in Basel<sup>165</sup> weicht auch die Kataloggestaltung von dem bisherigen Konzept der Publikation des *Centro-Signets* ab. Nicht das Logo ist zu sehen, sondern eine grafische Interpretation. Die Gestaltung wurde von dem in Basel an der Schule für Gestaltung lehrenden Grafiker Emil Ruder entworfen und zeigt stilisierte Schalen in einem grünen Farbton. Die ineinander verschränkten Formen sind durch Intensitätskontraste hervorgehoben und greifen als freie Interpretation die Kreisform und Verschränkung des *Centro Studio Pittori-Signets* auf. Durch die angedeuteten sachlichen Linien und der durch die Intensitätskontraste dezent gehaltenen Farbgebung richtet sich die Titelgrafik von *Glaskunst aus Murano* tendenziell eher an sachlich orientierten Produktionslinien aus<sup>166</sup> als an den in ihrer Gesamtheit vielfältigen und selten sachlich reduzierten Experimenten des *Centro Studio Pittori*.

Die Grafik verdeutlicht ebenso wie der Titel der Ausstellung, dass bereits eine Abkehr von dem Vermarktungskonzept des *Centro Studio Pittori* stattgefunden hat. Denn ursprünglich sollte das Logo und der Name des *Centro Studio Pittori* auf dem Plakat abgebildet werden. Diese Vorstellung wurde jedoch lediglich im Ausstellungsvertrag verankert, hingegen nicht in die Tat umgesetzt.<sup>167</sup> Im ganzen lässt sich also feststellen, dass die Abkehr vom bisher in Treviso, Perugia und Rom präsentierten Erscheinungsbild letztendlich darin begründet lag, dass sich das *Centro Studio Pittori* während der Ausstellung in Basel in einem Zustand der Neuorientierung befand.

Eine im Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt verwahrte Ausstellungs-dokumentation ermöglicht einmalige Einblicke in das Entstehen der Ausstellung *Glaskunst aus Murano* und gibt Aufschluss über die Resonanz im Publikum und der Presse.<sup>168</sup> Hieraus ist ersichtlich, dass im Dezember 1954 der Direktor der Initiative, Egidio Costantini, der mit der Funktion des Präsidenten beauftragte Arduino Cerutti

---

<sup>165</sup> Die Ausstellung in Basel kann als Fortsetzung der *I Mostra Internazionale del Vetro d'Arte di Murano* gesehen werden und hätte korrekterweise auch als *II Mostra Internazionale del Vetro d'Arte di Murano* bezeichnet werden können.

<sup>166</sup> Die abstrahiert wiedergegebenen Schalen entsprechen eher den sachlich gestalteten *Sommerso*-Gläsern der Manufaktur *Seguso Vetri d'Arte*; siehe Kap. 7.1., Abb.130 und Abb.131.

<sup>167</sup> In Punkt 5 des von Cerutti, Costantini und Fay am 14. März 1955 unterzeichneten Ausstellungsvertrages mit dem Gewerbemuseum Basel war ursprünglich das Erscheinen des Logos und der Bezeichnung des *Centro* schriftlich fixiert; „*Pour l'affiche, le Centre est d'accord de vous en laisser la priorité quant au choix de l'artiste, pourvu qu'y figure le signe du Centre et son titre.*“; StABS Basel; „Glaskunst aus Murano“ ED-REG 24-6-1-1.

<sup>168</sup> StABS Basel; „Glaskunst aus Murano“ ED-REG 24-6-1-1.

und der Künstler Fred Fay als „Delegierter für die Schweiz“ einen Brief mit der Anfrage einer Ausstellung des *Centro Studio Pittori* einreichten.<sup>169</sup> Beachtenswert ist hierbei die Feststellung, dass die Anfrage nicht an das Gewerbemuseum, sondern an das Kunstmuseum Basel adressiert war.<sup>170</sup> Somit richteten die Organisatoren des *Centro Studio Pittori* ihr Hauptaugenmerk auf die Museumsgattung des Kunstmuseums und versuchten sich von dem handwerklichen Umfeld zu lösen. Am Kunstmuseum Basel jedoch leitete der damalige Direktor, Georg Schmidt, das Anliegen unverzüglich an seine Kollegen des Gewerbemuseums weiter.<sup>171</sup>

Nicht das Kunstmuseum Basel, sondern das Gewerbemuseum wurde schließlich zum Ort des Ausstellungsgeschehens erkoren. Insgesamt wurden circa einhundertfünfzig Gläser mit den dazugehörigen, teilweise noch vorhandenen Skizzen gezeigt, und zusätzlich erwirkte das *Centro Studio Pittori* auch einen Zugang zu Kunstschaaffenden vor Ort, indem es in Basel ansässige Künstler zur Mitarbeit bewog. Walter Bodmer, Theo Eble und Charles Hindenlang fertigten speziell für die Ausstellung im Jahr 1955 Zeichnungen für Glasentwürfe an, die in Murano ausgearbeitet wurden.

Allgemeinhin war der Ausstellung ein großer Publikumserfolg beschieden.<sup>172</sup> Es ist überliefert, dass einige originale Skizzen korrespondierend zu den ausgestellten Glasobjekten präsentiert wurden, und sich dadurch dem Betrachter die Möglichkeit eröffnete, zwischen der Vorgabe und dem Endresultat Vergleiche zu ziehen.<sup>173</sup>

---

<sup>169</sup> Brief des *Centro Studio Pittori* an das Kunstmuseum Basel vom 1.12.1954; StABS Basel; „Glaskunst aus Murano“ ED-REG 24-6-1-1.

<sup>170</sup> Eine weitere Anfrage war an das Kunstmuseum Bern gerichtet und blieb ohne Erfolg. AEV Sitten; Fonds Fred Fay.

<sup>171</sup> Georg Schmidt kommentiert das Gesuch mit dem bescheidenen Hinweis, dass am eigenen Ausstellungshaus kein Bedarf bestehe; „*Notre Musée n’a pas la possibilité de faire des expositions de ce genre.*“ Brief von Georg Schmidt an Fred Fay vom 3.12.1954. StABS Basel; „Glaskunst aus Murano“ ED-REG 24-6-1-1.

<sup>172</sup> Auch die Kritiken waren durchaus positiv gestimmt. Vgl. Maria Netter: Glaskunst aus Murano, In: *Werk* Nr.12 (1955), 405-10; vgl. [Anon.]: Murano, vetri d’arte, In: *Domus* Nr.312 (1955), 37; vgl. Albert Schulze Vellinghausen: Glaskunst aus Murano, In: *Werk und Zeit* Jg. 4 (1955) Nr.12, 2-3.

<sup>173</sup> Maria Netter wies beispielsweise darauf hin, dass die Gegenüberstellung von Entwürfen und Glasobjekten dem Betrachter mitunter die Schwierigkeiten verdeutlichten, die dem Umsetzungsprozess zugrunde liegen; „*Aus dem Vergleich der in Basel interessanterweise mit ausgestellten Entwürfe der Künstler - Zeichnungen mit Farbangaben, manchmal auch richtige Form-Konstruktionen - mit den ausgeführten Glaswerken geht hervor, dass die Glasmaeister sehr oft - sei es durch die Eigengesetzlichkeit der Glasherstellung dazu gezwungen oder durch ihren eigenen künstlerischen Impuls dazu fast unwillkürlich veranlaßt - von der vorgeschriebenen Form oder Farbe abwichen.*“ Netter 1955, 406. In einem

Die Exponate standen zum Verkauf aus, und zahlreiche Objekte konnten veräußert werden. Die Preise, die für Objekte gezahlt wurden, bewegten sich in einem Rahmen von ca. 100.- sFr aufwärts bis hin zu 3000.- sFr.<sup>174</sup> In der oberen Preiskategorie waren beispielsweise die von Picasso entworfenen Objekte zu finden, mit Preisen zwischen sFr 1400.- für ein Exemplar der *Capra* (Abb.89) bis zur Obergrenze von sFr 3000.- für den ausgestellten *Burlesco* (Abb.96).<sup>175</sup> Insgesamt wurde ca. ein Drittel der Exponate verkauft, und der Gesamterlös der Ausstellung belief sich auf sFr 22.100.- bei 46 veräußerten Exponaten.<sup>176</sup>

Infolge der positiven Resonanz bekundeten weitere kunstgewerbliche Museen ihr Interesse an einer Übernahme der Ausstellung.<sup>177</sup> Doch trotz der verheißungsvollen Bilanz sollte Basel die letzte Etappe in der Reihe der Ausstellungen des *Centro Studio Pittori* sein. Unweigerlich hängt dies damit zusammen, dass viele Objekte verkauft waren und sich nun verständlicherweise die Käufer nicht bereit erklärten, ihre zerbrechlichen Objekte auf eine möglicherweise gefahrenvolle Reise zu schicken. Nicht zuletzt war bereits in der Ausstellung ersichtlich, dass Objekte auf dem Transport nach Basel Spannungsrisse oder Verletzungen erlitten. Letztlich wurden ca. dreizehn Prozent der Ausstellungsexponate in schadhaftem Zustand geliefert und präsentiert, und dieser hohe Prozentsatz verdeutlicht die Kurzlebigkeit und Fragilität der ausgestellten Werke.<sup>178</sup>

---

weiteren Bericht zur Ausstellung bezeichnete Maria Netter die ausführenden Handwerker sogar als mitschaffende Künstler: „Dass das Glas von Murano nicht einfach ein Reproduktionsmaterial ist wie Bronze oder Gips, und dass weiter die Glasmeister nicht nur reproduzierende Handwerker sind, sondern mitschaffende Künstler, zeigt sich des öftern, wenn man die Künstlerzeichnung mit dem ausgeführten Gefäß vergleicht.“ Maria Netter: *Reformation in Murano. Moderne Kunst aus buntem Glas*, In: *Die Weltwoche* Jg. 23 (1955) Nr.1140 vom 16. September 1955.

<sup>174</sup> Die höchsten Preise waren Le Corbusiers Entwurf *Armonie Architetoniche* und Pablo Picassos Entwurf *Capra* zugewiesen. StABS Basel; „Glaskunst aus Murano“ ED-REG 24-6-1-1.

<sup>175</sup> Die Käufer investierten in der Preiskategorie von 100.- bis 2500.- sFr und mieden die mit Höchstpreisen ausgezeichneten Objekte. In der obersten Preiskategorie wurden der *Kondor* und die *Burleske* von Pablo Picasso erworben, zu einem Betrag von je 2500.- sFr.; StABS Basel; „Glaskunst aus Murano“ ED-REG 24-6-1-1.

<sup>176</sup> Vgl. Liste „Verkaufte Glaswerke der Ausstellung GLASKUNST AUS MURANO“; StABS Basel; „Glaskunst aus Murano“ ED-REG 24-6-1-1.

<sup>177</sup> Das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg strebte eine Übernahme der Ausstellung an, und die Neue Sammlung in München zeigte ebenfalls Interesse am Wirken des Centro Studio Pittori; StABS Basel; „Glaskunst aus Murano“ ED-REG 24-6-1-1.

<sup>178</sup> Vgl. die Korrespondenz des Gewerbemuseums mit den Organisatoren des Centro Studio Pittori; insgesamt wiesen ca. 20 ausgestellte Objekte Defekte auf. Beispielsweise wurde Le Corbusiers Skulptur *Armonie Architetoniche* in beschädigtem Zustand ausgestellt; siehe Kap. 6.2.; StABS Basel; „Glaskunst aus Murano“ ED-REG 24-6-1-1.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Ausstellung in Basel liegt darin, dass zusehends organisatorisch Mitwirkende außerhalb Venedigs in Erscheinung traten. Dies hatte seinen Ursprung darin, dass schon der sprachlichen Barrieren wegen die Kontakte zu Museen und Ausstellungsorten von Mittlern aufgebaut werden mussten. So prägte Fred Fay in Sitten als Delegierter das Erscheinungsbild des *Centro Studio Pittori* um die Mitte der 1950er Jahre. Noch heute sind in Zusammenhang mit der Basler Ausstellung Echtheitszertifikate überliefert, die Fays Unterschrift tragen und darauf hinweisen, dass jedes verkaufte Exemplar des *Centro Studio Pittori* in dreifacher Ausführung gefertigt wurde (siehe Kap. 9.1.1., Abb. XII).<sup>179</sup>

Um die Belange des *Centro* zu diskutieren und die Aktivitäten zu koordinieren und zu delegieren, wurden mitunter Versammlungen abgehalten, die außerhalb Venedigs stattfanden. Hierbei sollten gemeinschaftlich weitere Projekte für die Zukunft geschmiedet und neue Mitwirkende in die Organisation einberufen werden.<sup>180</sup> Ziel der Sitzungen war mitunter, für jede anvisierte Etappe zukünftiger Ausstellungen neue Künstler zu einer Mitarbeit aufzufordern. Insofern sollte die Ausstellung *Glaskunst aus Murano* wegweisend sein, da man für die Basler Ausstellung drei lokal ansässige Künstler zur Mitarbeit bewogen hatte.<sup>181</sup> Im Schneeballprinzip sollten fortan weitere Künstler einberufen werden, doch selbst diese zuversichtlichen Planungen konnten ein Stagnieren der Aktivität des *Centro Studio Pittori* nicht verhindern. Es lag letztendlich daran, dass sich Auflöserscheinungen an der Basis zeigten, diametral entgegengesetzt zur wachsenden Anzahl der am *Centro* mitwirkenden Künstler. An dieser Stelle ist vorwegzunehmen, dass Egidio Costantini zwischenzeitig, im April des Jahres 1955, ein weiteres Unternehmen gegründet hatte: die *Fucina degli Angeli*. Zu Beginn der Ausstellung *Glaskunst aus Murano* trat er konsequenterweise von seiner Funktion

---

<sup>179</sup> Neben Fred Fays Echtheitszertifikaten sind auch Bestätigungen von Gino Kraye überliefert, die er für das *Centro Studio Pittori* und die Direktion des Gewerbemuseums in Basel verfasste; „*Dichiarazione – si garantisce che tutti i pezzi venduti alla mostra di Basilea tenuta dal 6 Settembre al 20 Novembre 1955 presso il 'Museo Arti e Mestieri' esistono solamente in tre unici esemplari. Si tratta di pezzi come dal catalogo ufficiale della Mostra. In fede, Il presidente del Centro Studio Arte Pittori Murano, Gino Kraye.*“ StABS Basel; „Glaskunst aus Murano“ ED-REG 24-6-1-1.

<sup>180</sup> Über Delegiertenversammlungen berichtet Fred Fay in Briefen an Berthold von Grünigen. StABS Basel; „Glaskunst aus Murano“ ED-REG 24-6-1-1.

<sup>181</sup> Siehe S. 67.

des Direktors des *Centro Studio Pittori* zurück und widmete sich seither seiner in Eigenregie betriebenen „Schmiede der Engel“: der *Fucina degli Angeli*.<sup>182</sup>

Für die Aufgabenbereiche Egidio Costantinis konnte im Umfeld des *Centro Studio Pittori* kein Nachfolger gefunden werden, und folglich war keine Koordination zu den Glashütten mehr gewährleistet. Zudem ist überliefert, dass in Delegierten-Sitzungen auch Dissonanzen zu spüren gewesen waren; diese Entwicklung führte letztendlich dahin, dass im Dezember des Jahres 1955 das *Centro Studio Pittori* bei einer Versammlung in Florenz zum *Centro Internazionale Arte Vetro* umbenannt wurde.<sup>183</sup> Zu jener Zeit erlahmte die Initiative, so dass weitere Ausstellungen nicht mehr realisiert wurden. Die letzten Zeugnisse des *Centro Studio Pittori* datieren schließlich aus dem Jahr 1956.<sup>184</sup>

Rückblickend ist zu erkennen, dass insbesondere die anfängliche Idee einer internationalen Wanderausstellung nur in begrenztem Umfang zu realisieren war. Auch wenn die Ausstellungsleitung sowie die Organisatoren des *Centro Studio Pittori* einen großen Optimismus zu erkennen gaben, so überspielten sie die enormen Schwierigkeiten, die in Zusammenhang mit der zerbrechlichen und fragilen Materie Glas entstanden. Gerade mit wachsendem Erfolg steigerte sich der organisatorische und logistische Aufwand. Die damit einhergehend dezentral verlagerte Organisation der am *Centro* Mitwirkenden konnte ein Verebben der Aktivitäten nicht verhindern. Letztendlich waren der hohe Aufwand im Verhältnis zu dem zu erwirtschaftenden finanziellen Ertrag zu gering, um die Aktivitäten des *Centro* am Leben zu erhalten.

---

<sup>182</sup> Costantini blieb jedoch noch bis zum nächsten Jahr in seinem Amt, da für ihn kein Ersatz gefunden werden konnte. StABS Basel; „Glaskunst aus Murano“ ED-REG 24-6-1-1.

<sup>183</sup> Aus Äußerungen von Fred Fay geht hervor, dass im Dezember des Jahres 1955 eine Delegierten-Sitzung in Florenz stattfand. Konkrete Angaben zu den von ihm erwähnten Dissonanzen liegen jedoch nicht vor. StABS Basel; „Glaskunst aus Murano“ ED-REG 24-6-1-1.

<sup>184</sup> Beispielsweise enthält ein von Fred Fay im Jahr 1956 unterzeichnetes Echtheitszertifikat zugleich den Briefkopf des *Centro Studio Pittori* und einen zusätzlichen Stempel mit der Bezeichnung *CENTRO INTERNAZIONALE ARTE VETRO*; siehe Kap. 9.1.1. Abb.XII (StABS Basel; „Glaskunst aus Murano“ ED-REG 24-6-1-1).

### 5.3. Die Fucina degli Angeli

Nachdem Costantini bereits mit dem *Centro Studio Pittori* Erfahrungen gesammelt hatte, konzipierte er mit der von ihm aus der Taufe gehobenen „Schmiede der Engel“ ein Unternehmen, das dem Vorbild des *Centro* entsprechend eine Koordinationsstelle bildete zwischen dem Künstler, der Glasobjekte entwirft, und der ausführenden Glashütte. Die Namensfindung soll nicht nur den Anspruch des Unternehmens als eine Ideenschmiede im übertragenen Sinne verdeutlichen, sie bezeichnet seit der Eröffnung am 9. April 1955 auch konkret einen Verkaufsraum<sup>185</sup>, in dem bis 1958 das Wirken der *Fucina* öffentlich gezeigt wurde.<sup>186</sup> Wegen zu starker finanzieller Einbussen stagnierte das Unternehmen, die Aktivitäten der *Fucina* konnten in der darauf folgenden Zeit jedoch wieder aufgenommen werden. Dieser glückliche Umstand ist Peggy Guggenheim zu verdanken, die in den 60er Jahren als Mäzenatin in Erscheinung trat.<sup>187</sup> Ein öffentlicher Verkaufsraum hingegen wurde nicht mehr geschaffen<sup>188</sup>, und somit ist die Galerie der Jahre 1955 bis 1958 als eine Unternehmung zu sehen, die einer Versuchsphase gleichkommt. Diesem Zeitraum soll eine besondere Beachtung zukommen, und konkret stellt sich die Frage, wie sich die *Fucina* in der Öffentlichkeit präsentierte und welche Neuerungen Costantini in der Vermarktung einführte.

Soweit aus den Schilderungen Egidio Costantinis hervorgeht, bekundete Jean Cocteau seine nachhaltige Teilnahme am Wirken des *Centro Studio Pittori*, indem er über eine Umbenennung des *Centro* sinnierte, einen spontanen verbalen Kunstgriff tätigte und eine Bezeichnung für die zur Verfügung stehenden

---

<sup>185</sup> Im Vergleich zur Eröffnung des *Centro Studio Pittori* fand die Einweihung der *Fucina degli Angeli* ein wesentlich geringeres Echo in der Öffentlichkeit. Im *Gazzettino di Venezia* findet sich weder eine Ankündigung des Ereignisses, noch eine Berichterstattung der Eröffnungsfeierlichkeiten.

<sup>186</sup> Vgl. Serena / Berruti 1993, 64.

<sup>187</sup> Costantini wandte sich an Peggy Guggenheim, zumal sie in den 50er Jahren zum Kundenstamm der *Fucina degli Angeli* gehörte. In ihren Memoiren beschrieb Peggy Guggenheim den Moment, als Costantini sie um finanzielle Förderung bat: „In 1961, I had a visit from a man called Egidio Constantini, who sought my help to execute glass sculptures from the many designs he had from all the most famous artists. He had no money to produce the glass and was quite desperate. He even wept. As I cannot bear to see a man cry, I promised to help him. Anyhow, I thought it a very good project and was always looking for someone to help.“; in: Peggy Guggenheim: *Out of this century*. New York 1979, 367.

<sup>188</sup> Erst seit 1966 lud die *Fucina degli Angeli* zu temporären Ausstellungen in die Räumlichkeiten in der Calle Corona, in der Nähe des Campo SS Filippo e Giacomo ein; vgl. Serena / Berruti 1993, 78.

Räumlichkeiten der in Gründung befindlichen Galerie aus der Taufe hob: *Fucina degli Angeli*.<sup>189</sup> Diese Begebenheit soll sich im Jahr 1954 zugetragen haben, als Cocteau zu Besuch in Venedig weilte und sich mit Costantini in ein Gespräch begab, das wie folgt verlief<sup>190</sup>: Zunächst schlug Cocteau intuitiv den Namen *Giochi d'acqua*, Wasserspiele, vor, was jedoch weder Costantini noch Cocteau überzeugte. Im zweiten Anlauf äußerte Cocteau den Vorschlag *Cucina degli angeli*, Küche der Engel, was jedoch all zu sehr Verwechslung mit einem Restaurant nach sich gezogen hätte. Letztlich im dritten Versuch soll, Costantinis Schilderungen zufolge, die Namensfindung gelungen sein. Aus der *Cucina* wurde die *Fucina*.<sup>191</sup>

Der lyrische Sinngehalt des Unternehmens vermag eine deutliche Abkehr zur sachlichen Namensgebung des *Centro Studio Pittori* zu signalisieren. Somit ist die Titelfindung der *Fucina degli Angeli* auch als langfristige Reaktion auf die im Jahr 1953 in der Lokalpresse geäußerten Kritiken der Glasindustriellen zu verstehen; da während der Konsolidierung des *Centro Studio Pittori* besonders dessen lange und ausführliche Bezeichnung *Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano* im Zentrum der Kritik stand<sup>192</sup>, verzichtete Costantini auf ein tendenziell sachlich-bürokratisches Charakteristikum und bediente sich des Kunstgriffes eines ausdrucksvollen Zitates.

Mit der Gründung der *Fucina degli Angeli* orientierte sich Costantini sehr deutlich am Kunsthandel und vertrieb neben Glas auch Keramik, Gemälde und kunsthandwerkliche Lackarbeiten.<sup>193</sup> Im Mittelpunkt stand jedoch die Fertigung von Glas. In den Jahren zwischen 1955 und 1958 legte sich Costantini auf die

---

<sup>189</sup> Die Namensgebung durch Jean Cocteau möchte ich nicht in Frage stellen. Dennoch sei darauf hingewiesen, dass die Begrifflichkeit "fucina" bereits früher im Kontext des *Centro Studio Pittori* in Erscheinung trat. Schon im Rundschreiben des *Centro* vom 23. Januar 1953, das auch an Le Corbusier gerichtet war, bezeichnete Costantini die Insel Murano als "... questa eloquente *Fucina di capolavori che è l'Isola di Murano...*"; siehe Kap. 9.2.1. (FLC Paris, Inv.-Nr. C2-10-71).

<sup>190</sup> Vgl. Serena / Berruti 1993, 53.

<sup>191</sup> Erst im Jahr 1957 wurde in einem Artikel der Zeitschrift *Domus* verlautbart, dass die Titelgebung der *Fucina degli Angeli* auf Jean Cocteau zurückzuführen sei; „Cocteau ha dato il nome a questa iniziativa di Egidio Costantini a Venezia: la 'fucina' realizza vetri su disegno di artisti di ogni paese, e conduce una produzione vetraria propria.“ [Anon.]: *Fucina degli angeli*, In: *Domus* Nr. 327 (1957), 35.

<sup>192</sup> Vgl. Kap. 5.1.

<sup>193</sup> Abbildungen von Keramiken, Gemälden und Lackarbeiten finden sich im 1957 editierten Katalog der *Fucina degli Angeli*; die keramischen Arbeiten wurden von der Werkstatt *Gazar Gazighian* in Venedig gefertigt. Vgl. *Fucina degli Angeli* 1957, 28-33.

gemeinsame Arbeit mit ausschließlich einer Hütte fest, der *I.V.R. Mazzega*<sup>194</sup>. Dadurch ist im Organisationsablauf der Status Quo zur Anfangszeit des *Centro Studio Pittori* erreicht, denn auch damals arbeitete das *Centro* ebenfalls exklusiv mit einer Hütte zusammen, der Glashütte *Ferro e Lazzarini*. Doch im Gegensatz zu den Anfängen des *Centro Studio Pittori* verlieh Costantini seinem Unternehmen eine öffentliche Verkaufsstelle, die nicht in Murano, sondern in Venedig situiert war. Diese Tatsache bedarf einer besonderen Aufmerksamkeit, denn in der Wahl und der Gestaltung der Verkaufsräume lässt sich eine neue Strategie der Vermarktung erfassen.

Seit dem Jahr 1955 standen Costantini Räumlichkeiten am Campo SS. Filippo e Giacomo im Stadtteil Castello zur Verfügung (Abb.30). Da seine Mutter, die mit dem Vertrieb von toskanischem Rotwein ihr Einkommen sicherte, in jenen Jahren verstarb, war es Costantini möglich, die Räumlichkeiten ihrer Weinhandlung, der *Fiaschetteria Toscana*, einer neuen Nutzung zuzuführen.<sup>195</sup> Die frei werdenden Verkaufsräume dienten fortan der neu ins Leben berufenen *Fucina degli Angeli* als Ausstellungsraum.

Bezeichnenderweise liegt der Campo SS. Filippo e Giacomo in einem ursprünglichen Stadtteil Venedigs, das im Detail gesehen wenig repräsentativ ist, aber als Ganzes den Reiz der Stadt wesentlich mitprägt. Hiermit setzte Costantini eine neue Verkaufsstrategie um. Indem er im „Hintergrund“ agiert, lockt er den Besucher in weniger touristisches Gebiet und überrascht durch seine Schaufensterauslage im Straßengewirr der Lagunenstadt. Im Gegensatz zum Konzept der Glasboutiquen am Markusplatz impliziert die Vorstellung einer Galerie abseits der touristischen Sehenswürdigkeiten ersten Ranges die Absicht, den individuellen Abnehmer, die Einzelperson anzusprechen - sei es den Flaneur, der sich jenseits der touristisch erschlossenen Routen und Plätze bewegt oder den Eingeweihten, welcher im Straßengewirr jenseits des Markusplatzes auf Entdeckungsreise geht.

---

<sup>194</sup> Die Hütte *I.V.R. Mazzega* hatte bereits im Jahr 1954 mit dem *Centro Studio Pittori* zusammengearbeitet und fertigte im Jahr 1955 sowohl für das *Centro Studio Pittori* als auch für die *Fucina degli Angeli* künstlerisches Glas.

<sup>195</sup> Vgl. Serena / Berruti 1993, 18.





**Abb.30** Campo SS. Filippo e Giacomo, Blick in Richtung Westen; im Erdgeschoss des Gebäudes mit der rostroten Fassade befanden sich in den 1950er Jahren die Räumlichkeiten der *Fucina degli Angeli*; Fotoaufnahme 2001.



**Abb.31** Blick auf den Dogenpalast und die Riva degli Schiavoni. Fotoaufnahme 2001.

Als Ort des Geschehens wählte Costantini das Venezia Minore<sup>196</sup>: das Venedig der weit verzweigten Gassen, der beengten Wohnverhältnisse. Die Galerie der *Fucina degli Angeli* war an einem kleinen, im Grundriss länglich und an einer Ecke spitz zulaufenden Campo gelegen. Doch diese Tatsache soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie in unmittelbarer Reichweite von zwei wichtigen touristischen Bezugspunkten angesiedelt war: der Riva degli Schiavoni und der Piazza San Marco.<sup>197</sup>

Mit der Herstellung von limitierten Kleinserien richtet sich die *Fucina degli Angeli* in ihrer Verkaufsstrategie an ein ausgewähltes Publikum. Die Kleinserien wurden in unterschiedlichen Auflagenzahlen hergestellt, wobei nur in Einzelfällen Auskünfte über die Anzahl der hergestellten Objekte verfügbar sind.<sup>198</sup>

Zwei Kataloge aus den 1950er Jahren dokumentieren die Namen der Mitwirkenden und geben einen Eindruck vom Selbstverständnis der *Fucina degli Angeli*. Zur Eröffnung der Galerie am 9. April 1955 erschien der Prospekt *Fucina degli Angeli. Creazioni d'Arti Belle*<sup>199</sup> und zwei Jahre später die teilweise bebilderte

---

<sup>196</sup> Vgl. Egle Trincanato / Agnoldomenico Pica: Venezia minore. Venedig 1948.

<sup>197</sup> Heute finden sich unter den mondänen Arkaden der Piazza San Marco, in den Ladenzeilen der Prokuratien, zahlreiche Verkaufsräume von Glasmanufakturen. Für eine historische Betrachtung der Inanspruchnahme dieser Räumlichkeiten wäre es aufschlussreich zu erfahren, seit wann eine Konzentration an Glashandlungen vorzufinden ist. Doch hierfür wäre eine gesonderte Studie erforderlich.

<sup>198</sup> Hiermit möchte ich die vielfach verbreitete Meinung korrigieren, die besagt, dass die *Fucina degli Angeli* jeweils drei Exemplare eines Werkes fertigte.

<sup>199</sup> Fucina degli Angeli (Hg.): Fucina degli Angeli. Creazioni d'Arti Belle. Venedig 1955.

Katalogbroschüre *La Fucina degli Angeli a Venezia*<sup>200</sup> (Abb.32). In beiden Publikationen spielte Costantini seine Persönlichkeit in den Vordergrund, insbesondere da er ihnen den Charakter eines Poesiealbums verlieh. Der aus zwei Bögen zusammengefalzte Prospekt des Jahres 1955 enthält insgesamt drei Widmungen von Künstlern, die ihr Wohlwollen signalisierten. Hierbei handelt es sich um eine Widmung von Oskar Kokoschka, von Diego Valeri und Attilio Carminati. Als Auszeichnung zieren die dokumentierten Wertschätzungen die Broschüre, und Oskar Kokoschka beispielsweise skizzierte zwei Engel, die an einem Amboss arbeiten. Zudem dankte er Costantini für die Mühe und das Geschick, ihn mit der Materie Glas vertraut gemacht zu haben. Diese Widmung wurde im Katalog des Jahres 1957 ostentativ auf die Titelseite plziert.

*„per la ‘Fucina degli Angeli’ e al mio caro amico  
Egidio Costantini  
che per primo mi ha saputo affascinare con il vetro di Murano  
Oskar Kokoschka  
Villeneuve 14.III.1955“*<sup>201</sup>

Costantini verwendete für das Erscheinungsbild der *Fucina degli Angeli* ein Emblem, das einer genaueren Betrachtung bedarf (Abb.33). Hierbei handelt es sich um eine Zeichnung, die im Gegensatz zum formal-reduzierten Zeichen des *Centro Studio Pittori* als verspielt gezeichnete und kolorierte Skizze in Erscheinung tritt. En passant verfasste der mit dem *Centro* in Kontakt stehende Tessiner Künstler Nag Arnoldi die zugrunde liegende Vorlage, als er in Venedig zugegen war.<sup>202</sup> Die Skizze entstand als beiläufig ersonnenes Linienspiel am Rande, keineswegs im Hinblick auf eine zukünftige Verwendung, und Costantini nutzte die Gunst der Stunde. Die Skizze wurde als Logo verwendet, nicht nur im Kopf des Briefpapiers, sondern auch auf den Briefcouverts, wo es demonstrativ zur Wirkung kommt (siehe Kap. 9.1.1., Abb. II, VI, VII, VIII, IX, X, XII und Kap. 9.1.2., Abb. I.<sup>203</sup>

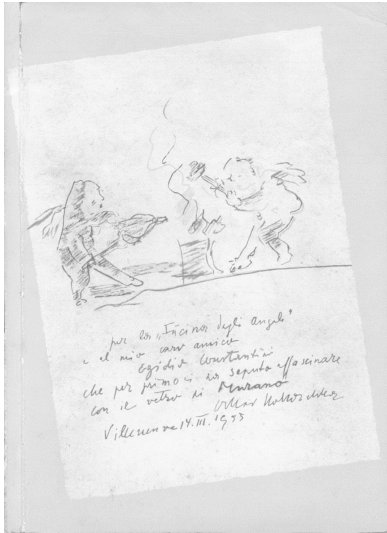
---

<sup>200</sup> *Fucina degli Angeli* 1957.

<sup>201</sup> *Fucina degli Angeli* 1955, 4; *Fucina degli Angeli* 1957, Frontispiz.

<sup>202</sup> Diesen Hinweis verdanke ich Nag Arnoldi; Gespräch am 27.4.2001 in Comano.

<sup>203</sup> Das in den 1950er Jahren gebräuchliche Logo ist nicht zu verwechseln mit dem Logo, das Costantini seit Wiederaufnahme der *Fucina degli Angeli* in den 1960er Jahren verwendete; siehe Kap. 9.1.2. Abb.IV (FLC Paris, Inv.-Nr. I 2-200). Dieses basiert auf einer Lithografie von Hans Arp, die der Künstler Costantinis Frau Emy schenkte; er merkte beiläufig an, dass das Bild nicht für Costantini bestimmt sei, denn gewiss würde sein Freund Costantini den Entwurf als Vorlage eines Glases verwenden. Costantini übte sich nicht in Zurückhaltung und verwendete die besagte Lithografie als Firmenlogo. Damit war das in den 50er Jahren gebräuchliche Logo des geflügelten Engels nur während ca. drei Jahren in Verwendung. Entsprechend dem Logo des *Centro Studio Pittori* wurde auch der geflügelte Engel der *Fucina degli Angeli* nicht auf die gefertigten Gläser aufgebracht - weder durch einen Ätztempel noch durch ein Klebeetikett.



**Abb.32** Frontispiz Katalog Venedig 1957; die abgebildete Widmung Kokoschkas stammt aus dem Jahr 1955. *Fucina degli Angeli* (Hg.): *La Fucina degli Angeli a Venezia*. Venedig 1957.



**Abb.33** Logo der *Fucina degli Angeli*. Entwurf Nag Arnoldi, um 1955, aus: Katalog Venedig 1957, Einband Rückseite.

Das von Arnoldi entworfene Logo der *Fucina degli Angeli* zeigt einen stilisierten Engel mit erhobenem Arm und zwei diagonal in die Fläche ausgreifenden Flügeln.<sup>204</sup> Die abstrahierte Gestalt ist durch teilweise überkreuzende Linien gebildet, die in unregelmäßig alternierenden Abständen frei belassen oder mit Pastelltönen koloriert sind. Entsprechend der spontan gezeichneten Skizze Kokoschkas, die zwei Engel am Amboss zeigt, leistete Arnoldis Engel gleichermaßen einen persönlichen Beitrag zum Erscheinungsbild der *Fucina degli Angeli*.<sup>205</sup>

Obgleich die *Fucina* ihre Werke in der Galerie am Campo SS Filippo e Giacomo präsentierte, sollten zusätzlich Ausstellungen außerhalb Venedigs realisiert werden. Erneut lockte die Versuchung, gläserne Exponate in Kunstmuseen einzuschleusen. Wenn auch das *Centro* einst von dem Direktor des Basler Kunstmuseums, Georg Schmidt, seinen Weg ins Gewerbemuseum gewiesen

<sup>204</sup> Nag (bzw. Arnoldo) Arnoldi und Egidio Costantini lernten sich 1954 kennen, noch zu Zeiten des *Centro Studio Pittori*. Aus der gemeinsamen Zusammenarbeit entstanden in der *Fucina degli Angeli* zahlreiche Stücke aus Glas. Schätzungen Arnoldis zu Folge wurden in der Zeit von 1954 bis 1958 zwischen zwanzig und dreißig gläserne Objekte ausgeführt. Die Skizzen entstanden überwiegend in Arnoldis Atelier in der Schweiz, und er brachte sie nach Venedig mit, wo er bei der Ausführung anwesend war. Gespräch mit Nag Arnoldi am 27.4.2001 in Comano.

<sup>205</sup> Das Logo findet sich z.B. auf Einladungskarten oder dem Briefpapier; vgl. Kap. 9.1.2. Abb.II und III (AEV Sitten; Fonds Fred Fay). Im Katalog des Jahres 1957 ist das Logo auf die Rückseite des Einbandes platziert und bildet das rückwärtige Pendant zur farbigen Vorderseite, auf welcher Kokoschkas Skizze der schmiedenden Engel zu sehen ist; vgl. *Fucina degli Angeli* 1957.

bekam, so nahm die *Fucina degli Angeli* von neuem das Ziel ins Visier, in einem Kunstmuseum auszustellen. Folglich beschritt Costantini den Weg, der bereits vom *Centro Studio Pittori* eingeschlagen wurde. Nicht zu unterschätzen ist in diesem Kontext die in der Galerie Valentien zu Anfang des Jahres 1958 in Stuttgart gezeigte Ausstellung *Venezianische Handwerkskunst aus der Schmiede der Engel*.<sup>206</sup> Die *Fucina* befand sich damit auf dem Weg ins Kunstmuseum: In den Monaten Mai und Juni des Jahres 1958 war die *Fucina degli Angeli* letztendlich am Ziel ihrer Träume angelangt - das Museum am Ostwall in Dortmund zeigte unter der Ankündigung *Glas aus Murano* Objekte der *Fucina*. Costantinis Freude folgte jedoch unmittelbar darauf die Ernüchterung. Denn die Ausstellung war nicht als exklusive Darstellung der *Fucina degli Angeli* in die Tat umgesetzt worden, sondern als gemeinschaftliche Präsentation mit Objekten der Firma *Venini*.

Leider ist weder ein Katalog nachweisbar noch eine Dokumentation zugänglich, die einen Aufschluss über die Planungen und das Konzept der Ausstellung geben.<sup>207</sup> So bleiben lediglich die publizierten Erinnerungen Egidio Costantinis. Aus seinen Schilderungen geht hervor, dass der Ausstellung einige Missverständnisse vorausgegangen waren. Als Costantini von Veninis Mitwirken erfuhr, wollte er die gemeinsame Ausstellung absagen, doch schließlich führte die Überzeugungsarbeit der Museumsdirektion und die nachdrückliche diplomatische Bitte der deutschen Kulturbehörde dahin, dass Costantini beschwichtigt werden konnte.<sup>208</sup> So wurden erstmals Exponate von *Venini* und der *Fucina degli Angeli* gemeinsam präsentiert.

In der Gegenüberstellung der Manufaktur *Venini* mit der *Fucina degli Angeli* offenbaren sich zwei Gegensätze innerhalb der venezianischen Tradition: Hier die in Murano ansässige Glashütte *Venini*, deren Firmeninhaber in den 50er Jahren selbst zum dominierenden künstlerischen Gestalter avanciert - dort die von Venedig aus agierende *Fucina degli Angeli*, die ihre Publikumswirksamkeit durch das Mitwirken von renommierten Künstlern erstrebt.

---

<sup>206</sup> Vgl. [Anon.]: Venezianische Handwerkskunst, In: Deutsches Volksblatt vom 20. Februar 1958. Vgl. R.T.: Bizarre Formungen venezianischer Glasbläser, In: Cannstatter Zeitung vom 27. Februar 1958.

<sup>207</sup> Nach Auskunft der Museumsdirektion sind im Museumsarchiv keine Dokumente zur Ausstellung verwahrt. Auskunft von Ingo Bartsch, Museum am Ostwall, 19.4.2001 und 1.3.2002.

<sup>208</sup> Aus der Sicht Costantinis war die Gemeinschaftsausstellung mit *Venini* ein letztendlich unfreiwilliges Ereignis; vgl. Serena / Berruti 1993, 64.

Was die *Fucina degli Angeli* betrifft, so sollte die Ausstellung in Dortmund vorab die letzte öffentliche Präsentation ihres Wirkens darstellen. Anschließend geriet Costantini in finanzielle Bedrängnis und musste seine Galerie in Venedig schließen. Just in dem Moment, wo er allmählich im Ausland Aufmerksamkeit auf sein Unternehmen ziehen konnte, kollabierte die Basis. Angesichts seiner bisherigen Erfahrungen mit dem *Centro Studio Pittori* mutet diese Tatsache wie eine Wiederholung der Ereignisse an. Denn auch das *Centro* stagnierte, nachdem in Basel der Moment der höchsten Anerkennung erreicht war.

#### 5.4. Egidio Costantini als kultureller Promotor

In der Person von Egidio Costantini findet sich das für die Dynamik der Entwicklung ausschlaggebende verbindende Element. Im *Centro Studio Pittori* übernahm er organisatorische Tätigkeiten und transferierte schließlich die Initiative nach Venedig. Gerade als das *Centro* auf den Höhepunkt seines Erfolges zusteuerte, initiierte Costantini im Frühjahr 1955 mit der *Fucina degli Angeli* ein Unternehmen, das kurze Zeit später die Praxis des *Centro Studio Pittori* weiterführte.

Auch wenn sich Costantini gerne als Künstler sieht, so mag diese Einschätzung für die 50er Jahre gewiss fraglich sein.<sup>209</sup> Vielmehr trat er in den Jahren 1951 bis 1958 als kultureller Promotor in Erscheinung, und umso interessanter ist die Frage, welche Etappen seinen Lebensweg kennzeichneten und wie sie seine beruflichen Erfahrungen prägten, insbesondere um die Motivation und Beweggründe zu erforschen, die seinem Tun zugrunde liegen.

Der im Jahr 1912 in Brindisi geborene und in einfachen Verhältnissen in Venedig aufgewachsene Costantini absolvierte im Anschluss an seine Schulausbildung eine technische Lehre im Umgang mit radiotelegraphischen Geräten.<sup>210</sup> Aus Costantinis Biographie geht hervor, dass er nach seiner Ausbildung den Wunsch hegte, eine Anstellung auf Luxuslinern zu erhalten, doch sein angestrebtes Ziel, einen Arbeitsplatz in der mondänen Welt der Schifffahrt zu erhalten, sollte nicht in Erfüllung gehen. Aufgrund der Rezession in den späten 20er Jahren waren Jobangebote rar, und letztendlich begnügte sich der junge Costantini mit einer Anstellung als Laufbursche beim *Club Motonautico di Venezia*.

---

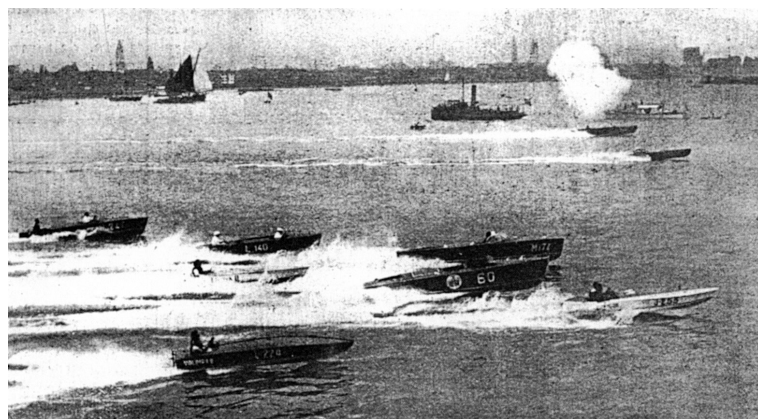
<sup>209</sup> Einerseits ist Costantini bestrebt, seine Mittlerrolle im Herstellungsprozess als künstlerischen Beitrag zu werten, andererseits ließ er im Laufe der letzten Jahre auch eigenständige Entwürfe umsetzen; vgl. Licht / Verdet / Lejeune u.a. 1990.

<sup>210</sup> Costantinis Vater verstarb, als Egidio sechs Jahre alt war, und seine Mutter siedelte mit ihm und seinen beiden jüngeren Schwestern nach Venedig über. In der Umgebung des Campo S. Filippo e Giacomo fanden sie bei der Großmutter ein neues Zuhause und seine Mutter gründete alsbald eine eigenständige Existenz mit der Eröffnung der *Fiaschetteria Toscana*. In dieser Weinhandlung vertrieb sie toskanischen Wein; vgl. Serena / Berruti 1993, 18.

Der *Club Motonautico*<sup>211</sup> gehörte zu jenen Organisationen, die schon in den ausgehenden zwanziger Jahren mit Passion und großem Pioniergeist Motorsportveranstaltungen mit internationaler Beteiligung organisierten.<sup>212</sup> An den Rennen nahmen illustre und privilegierte Piloten teil, beispielsweise der inzwischen legendäre englische Pilot Sir Henry Seagrave, der Amerikaner Gar Wood oder der für Italien startende Conte Theo Rossi. Auf rudimentären Prototypen verschiedener Hubraumkategorien jagten die Piloten nach Geschwindigkeitsweltrekorden, durchbrachen imaginäre Schallmauern mit Spitzengeschwindigkeiten von über 100 Stundenkilometern<sup>213</sup>, und die Veranstaltungen kamen einem von Motorenlärm und lautem Getöse begleiteten, futuristisch anmutenden Spektakel gleich. Während die Weltwirtschaftskrise ihrem Höhepunkt entgegenstrebte, gelang es, durch die finanzielle Unterstützung der Luxushotelvereinigung *Compagnia Italiana Grandi Alberghi* ausreichend Sponsorengelder für die Austragung der sportlichen Wettbewerbe zu organisieren.<sup>214</sup> Den Gewinnern winkten kostbare Pokale, die zumeist in deren Trophäensammlungen übergingen (Abb.37).



**Abb.34** Plakat des *Concorso Motonautico Internazionale di Venezia Lido*, 1929; Entwurf Fausto Codognato, Signatur am linken oberen Bildrand; Privatbesitz, Venedig.



**Abb.35** Fotografie eines Motorbootrennens der 12-Literklasse im Jahr 1933; aus: *L'Illustrazione Italiana* Jg. 60 (1933) Nr.34, 291.

<sup>211</sup> Die Organisation ist der Vorgänger des heutigen *Circolo Motonautico Veneziano*, der auf der Giudecca seine Niederlassung hat und seit 1957 besteht. Die heutigen Rennveranstaltungen finden vor dem Lido, in Malamocco und in Lio Grando, statt.

<sup>212</sup> In den Jahren 1929 bis 1939 wurden internationale Rennveranstaltungen von motorisierten Schnellbooten verschiedener Hubraumkategorien ausgetragen.

<sup>213</sup> Aus einer Zeitungsnotiz der *L'Illustrazione Italiana* geht hervor, dass während des *Concorso motonautico di Venezia* im September 1935 Guido Cattaneo mit seinem Gefährt *Asso* eine Geschwindigkeit von 100,929 km/h erreichte; vgl. [Anon.]: *Concorso motonautico di Venezia*, In: *L'Illustrazione Italiana* Jg. 62 (1935) Nr.38, 560.

<sup>214</sup> Vgl. Antonio Levorato: *Storia e Illustrazione delle Società affiliate. Il Circolo Motonautico di Venezia*, In: *La Motonautica Italiana* Jg. 4 (1936) Nr.4, 27-34.

Die Rallyes fanden ihren Austragungsort in der Lagune Venedigs. An der heutigen *Riva dei sette Martiri* befand sich das Ziel des Rennen und hier waren provisorische Tribünen aufgebaut, so dass die Route bis in die Nähe des *Bacino* führte, vor der Kulisse der *Piazzetta* des Markusplatzes sowie der *Dogana del Mar* (Abb.34 und 35).<sup>215</sup> Aus den wenigen noch erhaltenen Dokumenten, die im Stadtarchiv von Venedig verwahrt sind, geht hervor, dass die Veranstaltung als sportlicher Wettbewerb einen hohen Stellenwert im In- und Ausland genoss.<sup>216</sup> Entsprechend dem hohen Renommee des Unternehmens war auch das Organisationsbüro des *Club Motonautico di Venezia*, in dem Costantini arbeitete, an exponierter Lage situiert, direkt am Markusplatz, in den Räumen über der *American Bar*, die sich noch heute im Sockelgeschoss der *Torre Orologio*, an der *Piazzetta dei Leoni* befindet. Aus Egidio Costantinis Erinnerungen geht hervor, dass er innerhalb eines Jahres bei seiner Arbeitsstelle zusehends Kompetenzen zugesprochen bekam<sup>217</sup>: Anfangs war seine Tätigkeit als Laufbursche noch damit verbunden, dass er in den Morgenstunden von sechs Uhr bis neun Uhr für Sauberkeit im Büro sorgte, nach einem halben Jahr wurde er zum Sekretär ernannt und widmete sich den administrativen Aufgaben, so dass er bald in die Organisation der Wettbewerbe eingebunden war. Costantini durchlebte diesbezüglich nicht nur einen administrativen Werdegang, sondern, angeregt von den Plakatentwürfen Codognatos, verfasste darüber hinaus auch eigenständige grafische Entwürfe für Wettbewerbsereignisse.

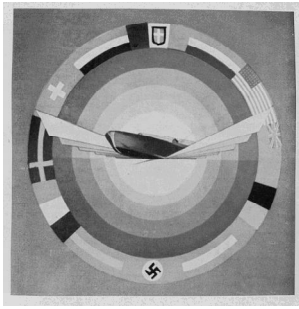
---

<sup>215</sup> Das von dem Werbegrafiker Fausto Codognato entworfene Plakat für *den Primo Concorso Motonautico Internazionale di Venezia Lido* im Jahr 1929 entstammt dem Jahr, als Egidio Costantini in den *Club Motonautico di Venezia* eintrat. Die Grafik hält den Weg in die Zielgerade fest und zeigt in der Mittelachse die auf der Piazzetta stehende Triumphsäule aus grau-rotem Granit mit geflügeltem Markuslöwen. Zeichenhaft markiert die monolithische Säule das Eingangstor der Stadt und ist zudem umsäumt von Fahnenbannern verschiedener Nationen.

<sup>216</sup> Im Archivio Comunale der Celestia finden sich vereinzelt Briefe, die den verzweifelten Versuch dokumentieren, nach Beendigung des 2. Weltkrieges die *Concorsi Internazionali* wiederzubeleben. Aktenzeichen 1948-55 XV 5/3; der mit den Rennen verbundene enorme finanzielle Aufwand von ca. 10.000.000 Lire, die als Unterstützung erbeten wurden, waren in der Nachkriegszeit für die Behörden nicht tragbar. Erst seit 1957 wurden wieder Rennen ausgetragen, jedoch nicht in unmittelbarer Umgebung des Bacino, sondern an den Ufern des Lido.

<sup>217</sup> Vgl. Serena / Berruti 1993, 20.





**Abb.36** Logo des *Concorso Motonautico Internazionale d'Italia*, aus: *La Motonautica Italiana* Jg. 6 (1938) Nr.3, 139.



**Abb.37** Trophäensammlung des Principe Carlo Maurizio Ruspoli, aus: *La Motonautica Italiana* Jg. 2 (1934) Nr.2, 19.

Für den Wettbewerb des Jahres 1934 war der junge Costantini anhand eines Plakotentwurfs aktiv in die Gestaltung der Werbemaßnahmen eingebunden.<sup>218</sup> Die auf einem Aquarell basierende Komposition zeigt einen aus einem Fahnenbanner bestehenden Ring, in dessen Mitte ein einzelnes Motorboot zu sehen ist. Theatralisch inszenierte Costantini mit seinem autodidaktischen Werk einen Moment, in dem der Bug den Ring der Nationalflaggen durchstößt und gleichzeitig aus den angedeuteten Wellen emporsteigt (Abb.36).<sup>219</sup>

Costantinis Vorschlag für eine zeichenhafte Repräsentation des *Concorso Motonautico Internazionale d'Italia* wurde zum Logo erkoren und seine Entwurfsleistung wurde honoriert.<sup>220</sup> Schließlich fanden die Wettbewerbsereignisse im Jahr 1939 mit dem Beginn des zweiten Weltkrieges ein abruptes Ende.

Costantini wohnte fortwährend in der Nähe des *Campo SS Filippo e Giacomo*, und ein nicht minder wichtiger Umstand ist die Tatsache, dass sein täglicher Weg zur Arbeit an den Räumlichkeiten des Showrooms der Manufaktur *Venini* vorbeiführte. Bezeichnenderweise hatte Costantini schon damals, in jungen Jahren,

---

<sup>218</sup> Der Entwurf entstand im Jahr 1933 und Egidio Costantini signierte den Beitrag mit den ligierten Initialen „Eco“. Gespräch am 19.2.2001 in Venedig. Im Jahr 1939 erschien das Motiv erneut anlässlich der 10-Jahresfeier der *Concorsi Motonautici Internazionali*, in Form einer rechteckigen Metallplakette; vgl. Privatsammlung, Venedig.

<sup>219</sup> Bereits ein Jahr zuvor leistete Costantini für den *V Grande Concorso Motonautico Internazionale d'Italia* des Jahres 1933 einen grafischen Vorschlag: Im Vordergrund sind drei Schnellboote zu sehen, deren Buge aus den Wellen und dem Nebel emporsteigen. Seitlich der Boote befinden sich Fahnenbanner verschiedener Nationalitäten, ein großes hölzernes Steuerrad sowie die Silhouette der Piazza San Marco. Zusätzlich ist der geflügelte Markuskäfig in Grisaille wiedergegeben und am rechten unteren Bildrand trägt der Entwurf die Signatur „E. Costantini“. Der Beitrag wurde nicht als Werbeposter vervielfältigt. Der aquarellierte Entwurf befindet sich in einer Privatsammlung in Venedig.

<sup>220</sup> Aus einem Gespräch mit Costantini ging hervor, dass er in den Jahren von 1934 bis 1939 jährlich einen Fixbetrag von 1000.- Lire als Künstlertantieme erstattet bekam. Gespräch am 20.9.2001 in Venedig.

mehr oder weniger bewusst oder unbewusst tagtäglich Tuchföhlung mit der exquisiten Ware der Manufaktur.

Nachdem die für Costantini prägende Zeit der Mitarbeit im motonautischen Club beendet war, hatte er das Privileg, vom Kriegsdienst befreit zu sein<sup>221</sup>, und konnte in den Jahren 1940 bis 1945 in der *Banca Commerciale* in Venedig einer Beschäftigung als Kassierer nachgehen. Zusätzlich verfolgte er Studien der Botanik an der Universität in Parma.<sup>222</sup> Unmittelbar nach Beendigung des Krieges gab Costantini die Betätigung bei der *Banca Commerciale* auf und zog mit seiner Familie<sup>223</sup> nach Cercivento, in die Heimatregion seiner Frau. Hier hatte er die Absicht, ein Industrieunternehmen zu gründen, und experimentierte an einem Trocknungsverfahren, welches er industriell nutzen wollte. Noch heute erinnert sich Costantini dieser Zeit und beteuert, dass sein damaliges Ziel gewesen sei, als Industrieller zu wirken. Doch seine Zukunftspläne wurden jäh zerschlagen. Denn kaum hatte Costantini die ersten Destillationsöfen errichtet und in Betrieb genommen, wurde ihm von misstrauischen Bewohnern aus der Umgebung unmittelbar zu verstehen gegeben, dass sie seine Experimente nicht akzeptieren würden. Er ließ schließlich von seinem Vorhaben ab und begab sich im Jahr 1948 wieder in seine Heimat, nach Venedig.<sup>224</sup>

In der von Maria Antonietta Serena und Nino Berruti verfassten Biografie findet der Moment, als Costantini zur faszinierenden Welt des Glases Zugang findet, Erwähnung. Beim Öffnen einer seiner Destillationsöfen zu Reparaturzwecken erblickte er den Destillationszylinder, dessen Wände durch eine Verbindung von Sand und Hitze mit einer Glasschicht, bestehend aus verschiedenen Farben, überzogen war.

*„Era stato durante il procedimento di distillazione che gli [Egidio ed Emy Costantini] si erano schiuse le porte del mondo dell’arcobaleno. I forni erano formati da una profonda buca foderata di mattoni refrattari ricoperti d’argilla rossa*

---

<sup>221</sup> Die Gründe für die Freistellung vom Kriegsdienst liegen nach Angabe von Serena und Berruti darin, dass er aufgrund seiner Rolle als Familienoberhaupt einer Großfamilie freigestellt gewesen sein soll; vgl. Serena / Berruti 1993, S. 23.

<sup>222</sup> Im Jahr 1942 erhielt Costantini ein Universitätsdiplom bei Professor Lanzoni, mit einer Examensarbeit über die Pflanze *Fiore filadelphus Fu*; vgl. Serena / Berruti, S. 23.

<sup>223</sup> Noch während Costantini beim *Club Motonautico* arbeitete, hatte er geheiratet und eine Familie gegründet. Im Jahr 1938 kam sein Sohn Attilio auf die Welt, und in den darauffolgenden Jahren, 1940 und 1947 wurden Magdalena und Lilli geboren.

<sup>224</sup> Anfänglich weigerte sich Costantini, seine Öfen abzubauen, doch damit setzte er sich den Aggressionen von Teilen der Bevölkerung aus. Letztendlich führte eine offensive Bedrohung dazu, dass Costantini das Unternehmen auflöste; vgl. Serena / Berruti 1993, 25.

*e su di essa veniva posto un cilindro contenente il legname. Un giorno uno dei tre forni dovette essere raffreddato per riparazioni. Quando venne tolto il cilindro Egidio scoprì che le pareti della buca si erano vetrificate per lo spessore di un paio di centimetri, ma quello che più lo stupì fu il colore assunto dalla lastra: una gamma di blu e di azzurro che sconfinava nel verde.“<sup>225</sup>*

Costantini war vom Anblick dieser unerwartet zum Vorschein gekommenen schillernden Glasschicht fasziniert. Hingerissen von den Farbnuancen der Glasschicht begriff Costantini, dass sie durch den chemischen Prozess der Verschmelzung von aufgelösten Bestandteilen der Backsteine mit dem Feuer verursacht waren. In diesem Moment will Costantini die künstlerischen Möglichkeiten erkannt haben, die dem Material Glas innewohnen, so dass fortan sein Interesse der muranesischen Glasproduktion galt.

Nach Venedig zurückgekehrt, fand Costantini, der nun 38 Jahre alt war, zunächst eine neue Betätigung als Handelsvertreter für muranesischen Glasware. Es galt, einen Lagerbestand aufzulösen. Um die Ware abzusetzen, kontaktierte Costantini seine Kunden italienweit und begab sich auf Handlungsreise. Hierbei sammelte Costantini seine ersten beruflichen Kontakte im Bereich des muranesischen Glashandwerks. Durch den abnehmenden Lagerbestand motiviert begab sich Costantini auf die Suche nach Firmen, deren Produkte er Gewinn bringend weiterverkaufen konnte. Er kam ins Gespräch mit den *maestri vetrai*, und erstmals nahm er die Gelegenheit wahr, sich nach der technischen und künstlerischen Herangehensweise der Glashandwerker zu erkundigen. Sein technischer Sachverstand, den er einst bei der Konstruktion von Destillationsöfen an den Tag gelegt hatte, mochte ihm hierbei eine große Hilfe gewesen sein, ebenso die Beobachtungsgabe, die er bei seinen botanischen Studien an der Universität Parma geschult hatte.

Erst im Jahr 1952 trat er schließlich als Direktor des *Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro* in Erscheinung. Gemeinsam mit venezianischen Künstlern, sowie mit Ferro und Lazzarini organisierte er die erste Ausstellung und nahm eine entscheidende Position ein, da er einerseits das Erscheinungsbild des *Centro* entscheidend prägte, andererseits die Kontakte zu den beteiligten Künstlern epistolar oder persönlich zu Wege brachte. In einer ersten Aktion versandte Costantini für das *Centro Studio Pittori* ein Rundschreiben an ca. 50 renommierte

---

<sup>225</sup> Serena / Berruti 1993, 25.

Künstler im In- und Ausland.<sup>226</sup> Da über die Kontakte mit den Künstlern lediglich vereinzelte Skizzen und Briefe erhalten oder bekannt sind, liegen teilweise nur spärliche Zeugnisse vor. Zudem bewog Costantini die Künstler zur Mitarbeit, indem er sie auch privat besuchte und in Gesprächen die bisherigen Ergebnisse des *Centro Studio Pittori* präsentierte.

Was die Selbstdarstellung des *Centro* angeht, so lag eine Besonderheit darin, dass die an den Ausstellungen beteiligten Künstler in Kategorien unterteilt wurden. Man unterschied zwischen *Artisti Italiani* und *Artisti Stranieri*, zuweilen wurde auch der engere Kreis der venezianischen Entwerfer hervorgehoben. Mit Ausnahme der Publikation zur Ausstellung in Basel weisen alle herausgegebenen Kataloge eine geographisch untergliederte Einteilung auf. Auch wenn in Basel die nationale Zuordnung anvisiert war, so disponierte die Museumsleitung zugunsten einer alphabetischen Reihenfolge um. Ein in Basel aufbewahrtes Dokument gibt die ursprüngliche, von Costantini erstellte Auflistung wieder (Kap. 9.1.1., Abb.X). Deutlich zeigt sich im Gesamteindruck, dass die Unterteilung in Kategorien und die Erwähnung der Künstler als *partecipanti* einen kompetitiven Charakter erzeugen. Auch bei den Motorbootrennen des *Club Motonautico* waren Teilnehmende aus verschiedenen Nationen beteiligt und insofern liegt es nahe, dass Costantini die zuvor gewonnenen organisatorischen Erfahrungen in den künstlerischen Bereich transformierte.

Was die Organisation des *Centro* angeht, so wuchs Costantinis Eigendynamik dahingehend, dass er den entscheidenden Bruch vollzog. Er trennte sich von Ferro und Lazzarini und translozierte die Strukturen des *Centro* nach Venedig. Schon ein halbes Jahr danach war bereits ein Mitwirken von fünf Hütten<sup>227</sup> und die Mitarbeit von acht *maestri vetrai*<sup>228</sup> zu verzeichnen.

Doch trotz der Erfolge bekam Costantini deutlich zu spüren, dass das Konzept des *Centro Studio Pittori* finanziell nicht tragfähig war. Der Arbeitsaufwand war

---

<sup>226</sup> Auf das Rundschreiben gingen frühe Antworten von Oskar Kokoschka, Henry Moore, Le Corbusier und Giò Ponti ein. Gespräch mit Costantini am 12.1. 2001 in Venedig.

<sup>227</sup> Es handelt sich um die Betriebe *Dalla Venezia & Martinuzzi, I.V.R. Mazzega, Archimede Seguso, Alberto Toso* und *Aureliano Toso*; vgl. *Centro Studio Pittori* 1954.

<sup>228</sup> Beteiligt waren folgende Meister: Aldo Bon, Angelo Bon, Albino Carrara, Luigi Martens, Francesco Martinuzzi, Ermanno Nason, Archimede Seguso, Ferdinando Toso; vgl. *Centro Studio Pittori* 1954.

enorm, und nur über aufwendige Ausstellungen konnten Umsätze erwirtschaftet werden. Zudem bildete Costantini eine Ausnahme in der Organisation des *Centro*, denn die sonstigen Mitglieder stellten letztendlich ein Ehrenkomitee dar.<sup>229</sup> Er hingegen war die einzige involvierte Person, die ihren Lebenserwerb ausschließlich aus den Einkünften des *Centro* zu bewerkstelligen hatte. Costantini war daher finanziell von den Verkäufen während der Ausstellungen abhängig.<sup>230</sup> Diese Situation war riskant, und durch die Einrichtung einer eigenen Galerie sah er schließlich die Möglichkeit, seine Existenz zu sichern. Bei zahlreichen Künstlern fand er Unterstützung<sup>231</sup>, und damit konnte er die vom *Centro Studio Pittori* begonnene Arbeit unter anderen Voraussetzungen weiterführen. Was die im Folgenden dargestellten sechs Beispielfälle betrifft, so hatte Costantini sowohl Henry Moore, Le Corbusier, Giò Ponti, Alexander Calder und Pablo Picasso zu einer Mitarbeit im Kreise des *Centro* bewogen. Einzig Cocteau wurde ausschließlich mit der im Jahr 1955 neu gegründeten *Fucina degli Angeli* in Zusammenhang gebracht.

---

<sup>229</sup> Siehe Kap. 9.2.1., Dokument XX, Mitteilung vom 2. Februar 1954 (FLC Paris, Inv.-Nr. C2-10-94).

<sup>230</sup> Costantini erhielt nach der Umstrukturierung des *Centro*, als die Organisation in Venedig agierte, einen Verkaufsanteil von 20 Prozent. In einem Brief vom September des Jahres 1955 wies Arduino Cerutti auf die prekäre Lage Costantinis hin; vgl. Brief von Cerutti an Fred Fay vom 14.9.1955; AEV Sitten; Fonds Fred Fay.

<sup>231</sup> Der Delegierte des *Centro Studio Pittori* für die Schweiz, Fred Fay, beispielsweise intensiverte für Costantini den Kontakt mit Oskar Kokoschka. Am 14. März statteten Fay und Costantini gemeinsam dem Altmeister Oskar Kokoschka einen Besuch in Vielleneuve am Genfer See ab, und als Zeugnis dieses Besuchs gilt eine Skizze, die Costantini werbeträchtig vermarktete und in seinem ersten Katalogen präsentieren konnte.

## 6. Die Künstler: Positionsbestimmungen

Bereits in der Renaissance hatte Giorgio Vasari die Begriffe Malerei, Bildhauerei und Architektur unter dem Überbegriff *arti del disegno* zusammengefasst.<sup>232</sup> Damit wertete er die Zeichnung als das ihnen zugrunde liegende Prinzip, und die Künste erlangten eine autonome Anerkennung neben dem Handwerk und der Wissenschaft. Jenseits dieser zur Allgemeingültigkeit erhobenen Einteilung standen indes die Glasbetriebe, welche ihre von den *maestri vetrai* hergestellten Erzeugnisse als *arte del vetro* bezeichnen und damit ihren Anspruch auf äußerste Exklusivität bekräftigen.

Der Wille nach Innovation und gezieltem technischen Experimentieren bedingte oftmals künstlerische und wirtschaftliche Höhepunkte der muraneser Glasproduktion, und in diesem Sinne bildete das *Centro Studio Pittori* und die *Fucina degli Angeli* einen Schmelztigel an künstlerischen Experimenten. Die Dynamik des Geschehens war außerordentlich: Das *Centro* und die *Fucina* lenkten die Aufmerksamkeit auf bekannte wie weniger bekannte Entwerfer im In- und Ausland. Künstler wurden zu international gesuchten und tätigen Kapazitäten, und deren vielfältige Einzelinteressen wurden in ein Interessenganzes eingebunden. Indes, die Intensität der Zusammenarbeit war unterschiedlich, da einige Protagonisten nach Murano kamen, um der Herstellung ihres Entwurfs beizuwohnen, andere hingegen eine Fernbeziehung bevorzugten. Insgesamt ließen sich in den Jahren zwischen 1952 und 1958 circa 120 teilnehmende Entwerfer einbinden, wobei einige Beispielfälle auf den kritischen Prüfstein gestellt werden, um die historischen Gegebenheiten und die in den Glasobjekten kulminierenden Intentionen der Künstler, Handwerker und der vermarktenden Instanz des *Centro* oder der *Fucina* ins Auge zu fassen.<sup>233</sup>

---

<sup>232</sup> Vgl. Giorgio Vasari: *Le Vite De' Più Eccelenti Architetti, Pittori, Et Scultori Italiani, Da Cimabue Insino A' Tempi Nostri*. Nachdruck der Ausgabe von 1550 (Florenz, Lorenzo Torrentino). Luciano Bellosi / Aldo Rossi (Hg.). Turin 1986.

<sup>233</sup> Eine alphabetische Auflistung der aus den Katalogen und Pressenotizen zusammengetragenen Namen, die in Verbindung zum *Centro Studio Pittori* oder der *Fucina degli Angeli* stehen, findet sich in Kap. 9.3.2.

## 6.1. Henry Moore

Der Austausch des *Centro Studio Pittori* mit Henry Moore liegt nahezu im Dunkeln, so dass die folgenden Ausführungen beinahe mehr Fragen aufwerfen, als sie zu lösen vermögen. Einen wichtigen Stellenwert nehmen diesbezüglich Egidio Costantinis Erinnerungen ein. Costantinis Äußerungen ist zu entnehmen, dass im Zusammenhang mit den Aktivitäten des *Centro Studio Pittori* gegen Ende des Jahres 1952 an Henry Moore die Bitte und Aufforderung postalisch übermittelt wurde, eine Entwurfsidee nach Murano zu senden.<sup>234</sup> Auch wenn ein persönlicher Kontakt nicht zustande kam, so fand doch ein Skizzenblatt mit der Abbildung von zwei projektierten Objekten den Weg nach Murano (Abb.38).<sup>235</sup>

Die von Moore dem *Centro Studio Pittori* übersandte Skizze zeigt einen Entwurf *No.1*, der aus drei Elementen besteht: Einer Karaffe, einem Verschluss und einer separaten Gefäßhülle. Die Karaffe weist eine ausladende Bauchung im unteren Gefäßbereich auf, diese verjüngt sich nach oben, geht in einen langen Gefäßhals über und endet in einer ausladenden Mündung, die einen groß dimensionierten Verschluss aufnimmt, der im Verhältnis zur Karaffe annähernd der Hälfte der Gefäßhöhe entspricht. Die separate zylindrische Gefäßhülle, die sich nach oben verjüngt und in einem schrägen Gefäßrand endet, nimmt die Höhe der Karaffe ein, so dass einzig der Verschluss die beiden Elemente überragt. Die Objekte sind mit einfachen Schraffuren versehen, zusätzliche Hinweise bestimmen die Höhenausdehnung auf 40 cm und geben die zu verwendenden Farben an, wie z.B. *blue oltromare*, *blue di dietro* oder *cristallo*.

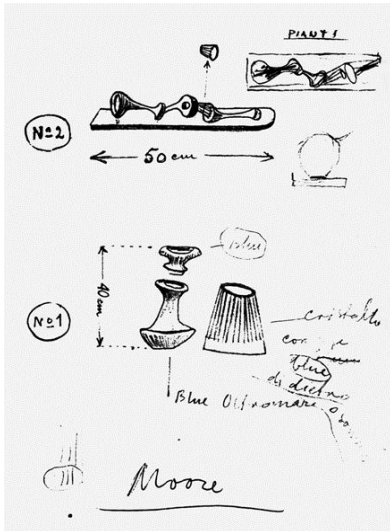
Entsprechend der Skizze *No.1* zeigt auch das Projekt *No.2* ein mehrgliedriges Objekt, das auf einem schmalen Podest aufliegt. Insgesamt vier Segmente mit jeweils wulstigen Endungen gehen in einer Zickzackbewegung ineinander über. Während drei Elemente massive Formen vorgeben, bildet ein Teilstück eine

---

<sup>234</sup> Henry Moore wurde im Zusammenhang mit der im November 1952 realisierten Rundbriefaktion des *Centro Studio Pittori* kontaktiert; vgl. Kap. 5.1.

<sup>235</sup> Aufgrund der spärlichen Quellenlage ist der Austausch des *Centro Studio Pittori* mit Henry Moore bisweilen in der Fachwelt skeptisch kommentiert worden. Die dem *Centro Studio Pittori* zugetragene Skizze befindet sich in einer Privatsammlung und ist nicht einsehbar. Darüber hinaus ergab eine Recherche im Henry Moore Foundation Archive, dass keine schriftlichen Dokumente über den Austausch - die Anfrage und Reaktion von Henry Moore - vorliegen.

Ausnahme. Es sind Fäden skizziert, die gebündelt eine Trichterform ergeben. Die Längenausdehnung des Podestes ist mit 50 cm angegeben, und daraus resultiert, dass das gläserne Objekt sich auf eine Länge von ca. 40 cm und einer Höhe von ca. 8 cm erstrecken würde. Somit entspricht die Länge der liegenden Figur etwa der Höhe der projektierten Karaffe, die jedoch aufgrund ihres Volumens wesentlich massiver zu denken ist.



**Abb.38** Projektskizzen; Entwurf Henry Moore; aus: Fred Licht / André Verdet / Henri-Hugues Lejeune u.a.: Egidio Costantini. *Il maestro dei maestri*. Brüssel 1990, 154.



**Abb.39** *Forma*, Entwurf Henry Moore; aus: Licht / Verdet / Lejeune u.a.1990, 155.

Die Projektvorschläge No.1 und No.2 wurden in schematischen Skizzen zu Papier gebracht. In Form einer Bauanleitung mit Maßangabe sind sie als separate Objektstudien mit Hilfe eines Tintenstifts oder Kugelschreibers fixiert. Zusätzlich ist das Blatt mit Moores Signatur versehen. Ob jedoch beide Projekte hergestellt wurden, ist fraglich.<sup>236</sup> Dokumentiert ist lediglich das aus der Skizze No. 1 hervorgegangene Objekt (Abb.39). Erstmals im Jahr 1990 wurde eine nicht datierte

<sup>236</sup> Henry Moores Name wurde mehrfach in der Berichterstattung der Tagespresse zur Eröffnungsausstellung des *Centro Studio Pittori* im April des Jahres 1953 erwähnt; vgl. *Il Gazzettino* vom 17. April 1953 und *Il Gazzettino* vom 18. April 1953. Jedoch sind weder aus den Pressemitteilungen noch aus den erschienenen Katalogen nähere Angaben zu Moores Beitrag vernehmbar. Aus den Katalogen geht lediglich hervor, dass ein Projekt von Henry Moore realisiert wurde, in der Hütte *Dalla Venezia & Martinuzzi* und unter maßgeblicher Beteiligung des Meisters F. Martinuzzi; vgl. *Centro Studio Pittori* (Venedig) 1953, 6; *Centro Studio Pittori* (Treviso) 1953, 10. Unter dem Titel *Figura* wurde das Objekt auf den Ausstellungen in Perugia, Treviso und Rom gezeigt, doch solange zu den Ausstellungen keine Bebilderungen nachweisbar sind, bleibt die Frage offen, ob es sich bei dem erwähnten Exponat *Figura* um das realisierte Objekt No.1 oder No.2 handelt.



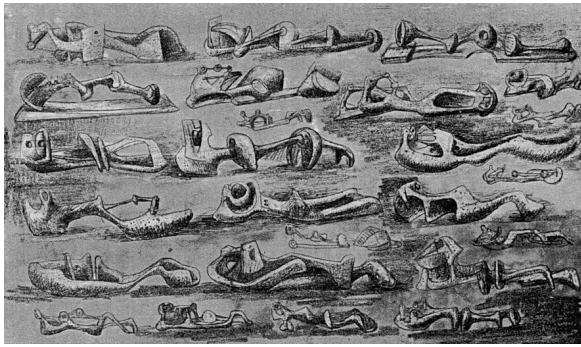
historische Fotografie der Vase *Forma* publiziert<sup>237</sup>, die einen plastischen Eindruck von dem dreidimensionalen Resultat gibt. Eine Besonderheit der in Glas realisierten *Forma* liegt im Zusammenspiel einer kombinierten Innen- mit einer Außenform, wobei die Verlaufsspuren der auf der äußeren Hülle aufgeschmolzenen Linien weniger strukturell als dekorativ anmuten. Die drei wesentlichen Elemente des Entwurfes - die weit gebauchte Karaffe, die stereometrische und konisch zulaufende Hülle mit abgeschrägter Mündung und der aufgesetzte amorphe und groß dimensionierte Deckel - zeigen eine Kohärenz, die Henry Moores Schaffen eigen ist.

Sowohl die beiden skizzierten Objektstudien als auch die deutlich lesbare Unterschrift erscheinen auf den ersten Blick irritierend, da sie flüchtig wiedergegeben sind.<sup>238</sup> Eine Erklärung für die grobe Darstellungsweise könnte darin zu finden sein, dass die Skizzen Wiedergaben von bereits zuvor formulierten Ideen sind. Eine Studie des grafischen Werkes von Henry Moore war in diesem Zusammenhang unerlässlich. Dabei fällt eine Skizzenserie aus dem Jahr 1939 auf, insbesondere zwei Skizzenblätter. Während der eine Bogen ausschließlich liegende amorphe Strukturen zeigt (HMF 1427), weist ein weiterer Bogen (HMF 1459) Formen auf, die Fäden integrieren und in zahlreichen Varianten überwiegend diagonal aufspannen. Die beiden Skizzenblätter bergen die Muster für die schemenhafte Konstruktionszeichnung, die dem *Centro Studio Pittori* zugesandt wurde: Auf dem Blatt mit den liegenden Skulpturen ist am oberen rechten Rand die Vorlage zur Skizze *No.2* ersichtlich (Abb.40), und am äußeren rechten Rand des Bogens der *Stringed Figures* erscheint die Vorlage zu Skizze *No.1* (Abb.41).

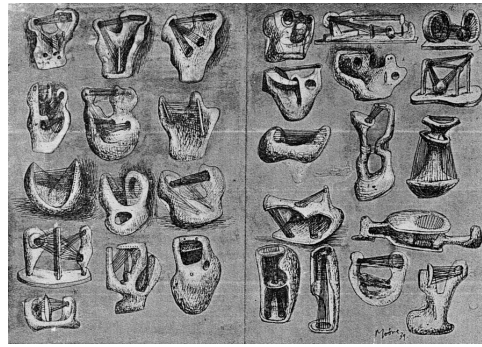
---

<sup>237</sup> Licht / Verdet / Lejeune u.a. 1990, 155; grundsätzlich ist anzumerken, dass nicht bekannt ist, wieviele Exemplare hergestellt wurden. Weder die Henry Moore Foundation in Perry Green / Hertfordshire noch Henry Moores Tochter wissen von einem Exemplar; Gespräch mit Mary Moore am 28.8.2001 in Perry Green, Hertfordshire.

<sup>238</sup> Die Unterschrift der Vorlagezeichnung ist ungewöhnlich, da a) der Anfangsbuchstabe „M“ einen unruhigen Linienverlauf aufweist, b) das „r“ offen wiedergegeben ist und direkt in das folgende „e“ überleitet. Dieser abweichende Schriftzug findet sich auch in Henry Moores spärlich überlieferter Korrespondenz der frühen 50er Jahre, in denen Moore das „r“ in minder wichtigen Randnotizen bisweilen in offenem Linienzug gestaltete; auch die Zahlenangaben in Henry Moores Schriftverkehr aus den frühen 50er Jahren entsprechen dem Zahlenbild der Vorlagezeichnung des *Centro Studio Pittori*; vgl. Briefe der Jahre 1950-1953, HMF Archive, Perry Green, Hertfordshire.



**Abb.40** Skizze Henry Moore, Reclining figures 1939; Christie's London (1995); Inv.-Nr. HMF 1427, aus: David Sylvester (Hg.): Henry Moore Vol. 1. Sculpture and Drawings 1921-1948. London 1949, 211. © The Henry Moore Foundation (this image must not be reproduced or altered without prior consent from the Henry Moore Foundation).

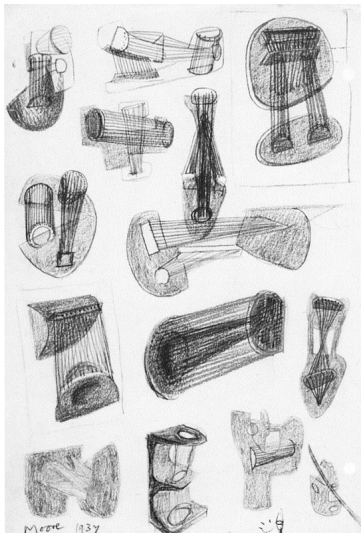


**Abb.41** Skizze Henry Moore, 1939, Ideas for Metal and Wire Sculpture; Privatsammlung Zürich; Inv.-Nr. HMF 1459, aus: Sylvester 1949, 211. © The Henry Moore Foundation (this image must not be reproduced or altered without prior consent from the Henry Moore Foundation).

Eine Recherche zur Veröffentlichungshistorie der Skizzen ergab, dass die dem *Centro Studio Pittori* zugrunde liegenden Muster in den 50er Jahren bereits mehrfach publiziert vorlagen und überdies auf einer Seite gemeinsam abgebildet sind.<sup>239</sup> Im direkten Vergleich der publizierten Entwurfsskizzen aus den späten 30er Jahren mit den Vorlagezeichnungen für das *Centro Studio Pittori* offenbaren sich bemerkenswerte Übereinstimmungen: Die Konturen der beiden Projekte *No.1* und *No.2* sind nahezu deckungsgleich mit den entsprechenden Details der Blätter HMF 1427 und 1459. Interessant sind jedoch die geringfügigen Unterschiede: An der liegenden amorphen Form der Skizze *No.1* ist der Sockel vereinfacht, d.h. in geradem Linienverlauf wiedergegeben, und die Fäden der Skizze *No.2* wurden in eine separate äußere Hülle integriert. Daher sei als vorläufiges Ergebnis festgehalten, dass die geringfügigen Änderungen einen kreativen Schaffensprozess belegen und der flüchtige Linienverlauf auf eine beiläufig oder in Eile entstandene künstlerische Auseinandersetzung hinweist.

---

<sup>239</sup> Bis zum Anfang der 50er Jahre waren die Blätter HMF 1427 und HMF 1459 bereits in David Sylvesters grundlegender Publikation über Skulpturen und Zeichnungen Moores mehrfach publiziert, sowohl in der Erstauflage als auch in der zweiten und dritten bis dato erschienenen Auflage; vgl. David Sylvester (Hg.): Henry Moore Vol. 1. Sculpture and Drawings 1921-1948. London 1949, S. 211; 1. und 2. Auflage von 1944 und 1946, Abb.150a und 150b (o. S.).



**Abb.42** Ideas for Stringed Figure Sculptures 1937; Henry Moore Foundation, Perry Green; Inv.-Nr. HMF 1338, aus: Roger Hawkins / David Mitchinson: Henry Moore: Thoughts and Practices. Perry Green 1999, 10. © The Henry Moore Foundation (this image must not be reproduced or altered without prior consent from the Henry Moore Foundation).



**Abb.43** Ideas for Stringed Figures 1938; Henry Moore Foundation, Perry Green; Inv.-Nr. HMF 1404, aus: Anita Feldman Bennet / David Mitchinson: Henry Moore: War and Utility. Much Hadham 2001, 8. © The Henry Moore Foundation (this image must not be reproduced or altered without prior consent from the Henry Moore Foundation).

Weitere Skizzen der *Stringed Sculpture*-Serie aus dem Jahr 1937 zeigen, dass Henry Moore keineswegs nur in feinen Linien gezeichnete Skizzen ausführte. Bisweilen verfasste er auch in gröberen Linienzügen festgehaltene Formen und Umrisse (Abb.43). Auf den Blättern finden sich zahlreiche Varianten der *Stringed Figures*, die teilweise auch farbig das Thema der Beziehung von Innen und Außen wiedergegeben. Mitunter ist eine Zeichnung ersichtlich, die einen blauen Kern zeigt, der in Kombination zu einer aus gebündelten roten Linien gebildeten Hülle steht (Abb.42). Diese Formvorstellung weist bereits den Weg zur Skizze *No.1* des *Centro Studio Pittori*. Auch die Skizze des *Centro* weist einen blauen Kern auf, während die mit Fäden kombinierte Hülle als stereometrische Grundform bis auf die Grundfläche verläuft. Das Innenleben hingegen bezieht sich konkret auf die Umrisse der Ideenskizze aus dem Jahr 1939. Nicht minder wichtig ist in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, dass die *Stringed Figures* Vorlagezeichnungen darstellen, die dreidimensional umgesetzt worden sind. Die Resultate wurden überwiegend in den folgenden Jahrzehnten ausgeführt, wobei unterschiedliche Materialien, z.B. Bronze oder Gips, zur Verwendung kamen. Die gläserne *Forma* vermag in diesem Kontext lediglich ein Experiment darzustellen.

Aus der Sicht von Henry Moore könnte der Beitrag in Zusammenhang mit seinem gegen Ende der 40er und zu Anfang der 50er Jahre wieder aufkeimenden starken Italieninteresse gesehen werden. Schon in seiner Jugend, im Jahr 1925, setzte sich Moore unmittelbar mit der italienischen Kultur auseinander, als ihm ein Stipendium der Royal Academy eine Studienreise nach Italien ermöglichte.<sup>240</sup> Nach dem Krieg spielte Venedig eine besondere Rolle, in mehrfacher Hinsicht: Nachdem er im Jahr 1948 auf der Biennale für sein bildhauerisches Oeuvre die Auszeichnung des *Premio Internazionale di Scultura* erhielt, wurde sein Erfolg vielfach und weltweit kommentiert, wobei ich Herbert Read anführen möchte, der noch im gleichen Jahr einen Sonderband zu Moores Biennalebeitrag publizierte. Im Zusammenwirken von formalem Dynamismus mit inhärenter Statik würdigt Read die Qualität des Moore'schen Konzeptes:

*„One way of characterizing Moore's achievement would be to say that he has succeeded, more notably than any other modern sculptor (...) in combining formal dynamism with inherent animism. It is that achievement which gives his work its peculiar power.“*<sup>241</sup>

Des Weiteren bereiste Moore zu Anfang der 50er Jahre erneut Italien. Von der Unesco wurde er im Herbst des Jahres 1952 zu einer Konferenz nach Venedig eingeladen, und gleichzeitig ist ersichtlich, dass Moore seine Kontakte in Italien auszubauen beabsichtigte. Aus einer Randnotiz seiner persönlichen Reiseunterlagen geht hervor, dass er sich für die Zukunft eine stärkere Zusammenarbeit mit italienischen Galeristen und Museen wünschte.<sup>242</sup>

Auch in Murano zeigte sich eine positive Resonanz auf das Schaffen Henry Moores. Deutliche Spuren der Beeinflussung sind fassbar, die nicht nur einer genaueren Erörterung bedürfen, sondern durch einen Vergleich auch die

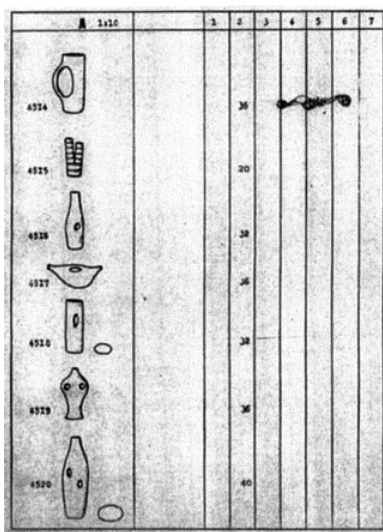
---

<sup>240</sup> Detaillierte Hinweise zu Moores Italienliebe, seiner kreativen und intellektuellen Auseinandersetzung mit Werken von Domenico Rosselli, Giotto, Giovanni Pisano, Masaccio, Mantegna, Michelangelo Buonarroti, Giovanni Bellini und Pontormo schilderte Christa Lichtenstern in ihrem Aufsatz „Florence - my artistic home“; vgl. Christa Lichtenstern: „Florence - my artistic home“. Moore und die italienische Kunst. Frankfurt 1998.

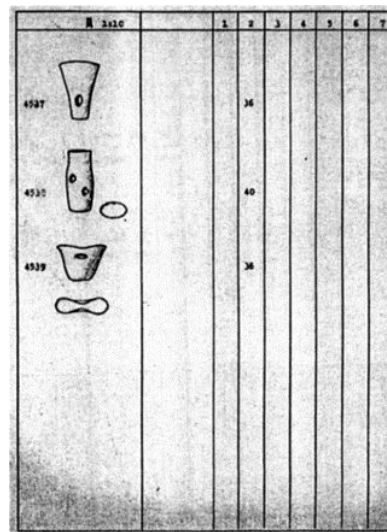
<sup>241</sup> Herbert Read: Henry Moore. Venice Biennale 1948. London 1948, 5.

<sup>242</sup> Henry Moore notierte im Jahr 1952 in die Unterlagen seiner Reisekostenabrechnung mit Bleistift die Randbemerkung, dass er einen weiteren Austausch mit kulturellen Instanzen in Italien anstrebte; „*Estimated expenses were paid to Venice for the Unesco Conference I attended, but I stayed on for 2 further weeks + went to study in the museums of Florence + Rome + to meet dealers with view to possible future exhibitions of my work being held in Italy ...*“ in: „List of Receipts for Work + Expenses 1952-1962“ / Estimated Expenses through year 1952-1953. HMF Archive, Perry Green, Hertfordshire.

Sonderposition des *Centro Studio Pittori* offenbaren. Insbesondere anhand der Entwurfskonzepte und Vermarktungsstrategien wird deutlich, inwiefern das *Centro Studio Pittori* eine Alternative im Umfeld des muranesischen Glashandwerks der 50er Jahre darstellte. Im Mittelpunkt des Interesses stehen diesbezüglich zwei Konzepte, in denen sich jeweils eine starke Reaktion auf das Wirken Henry Moores abzeichnet. Es handelt sich einerseits um die bei *Venini* hergestellten Vasen der Serie *Forato* und sogenannte *Moore-Vasen*. Andererseits wird auf die bei der Hütte *A.V.E.M.* produzierte Serie der *Anse Volanti* Bezug genommen, die eine deutliche künstlerische Reaktion der in Murano verwurzelten Entwerfer darstellt.



**Abb.44** Manufaktur *Venini*, Inventarbogen des *Catalogo Rosso*, 50er Jahre, Serie *Forato*, Entwurf Fulvio Bianconi, aus: Anna Venini de Santillana (Hg.): *Catalogo ragionato 1921-1986*. Mailand 2000, 281.



**Abb.45** Manufaktur *Venini*, Inventarbogen des *Catalogo Rosso*, 50er Jahre, Serie *Forato*, Entwurf Fulvio Bianconi, aus: Venini de Santillana 2000, 281.

Räumliche Durchdringungen von Hohlformen treten in der von Fulvio Bianconi ca. 1952<sup>243</sup> entworfenen Vasenserie *Forato* als zentrales Element in Erscheinung.<sup>244</sup> Durch Raumaussparungen wird der gesamte Gefäßkörper durchdrungen, indem die

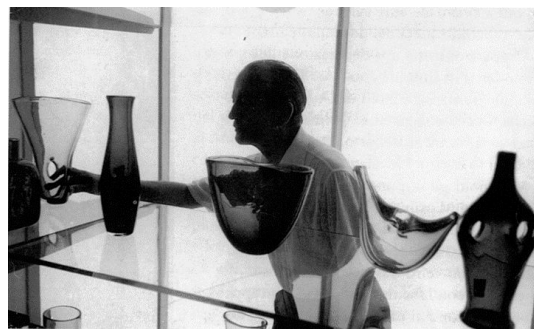
<sup>243</sup> Die Vasen der Serie *Forati* wurden erstmals auf der Biennale des Jahres 1952 ausgestellt.

<sup>244</sup> Zu Anfang der 50er Jahre wurden räumliche Durchdringungen in Glasentwürfen mehrfach aufgegriffen. Einen eigenen Stellenwert beispielsweise besitzen die von Giuseppe Santomaso entworfenen gläsernen Türgriffe, die auf der Triennale 1951 zu sehen waren. Indem sie an exponierter Stelle, als zugleich dekoratives und nutzungsbestimmtes Element den Weg zur erweiterten Ausstellungsfläche auf der Terrasse weisen, beziehen sie den freien Raum schon in ihre Formgebung mit ein. Dies geht auch aus den noch heute im Firmenarchiv von Archimede Seguso vorhandenen Skizzen von Formvarianten hervor, die aus dem Jahr 1952 datieren. Die auf dem Skizzenblatt festgehaltenen vier Varianten beinhalten die Durchbrechung der Wandung als zentrales Motiv und variieren in der Form und farblichen Gestaltung. Einem Gespräch mit Gino Seguso, dem Sohn von Archimede Seguso konnte ich entnehmen, dass die ausgeführten Entwürfe an Telefonzellen der italienischen Post Verwendung fanden; Gespräch mit Gino Seguso am 26.6.2000 in Murano.

gegenüberliegenden Wandungen zusammengedrückt und mit Bearbeitungswerkzeugen wie Schere und Messer als Kreis oder Oval herausgetrennt werden. Innerhalb der Serie treten verschiedene Formtypen in Erscheinung, und aus einem zeitgenössischen Verkaufskatalog wie dem *Catalogo Rosso*<sup>245</sup> gehen neun verschiedene Typen hervor (Abb.44,45). Alle Gefäße enthalten Wandungen mit mehreren Farbschichten<sup>246</sup>, erheben sich auf ovalem Stand und zeigen folgende Ausformungen: Eine Variante besteht aus einem oval-zylindrischen Gefäß mit einer asymmetrisch gelagerten ovalen Durchdringung, welche die seitliche Wandung zu einem Griff formt (Nr. 4514). Eine weitere Variante weist eine Flasche mit einer kleinen zentralen Raumaussparung inmitten der Bauchung auf (Nr. 4516). Ferner verzeichnet der Katalog eine flache, in die Breite ausgreifende Form mit gegenüberliegend sich zuspitzenden Öffnungen (Nr. 4517), eine gerade verlaufende oval-zylindrische Form mit länglicher ovaler Durchdringung im oberen Bereich (Nr. 4518), eine Balusterform mit zwei seitlichen runden Durchdringungen (Nr. 4519), zwei weitere Varianten mit jeweils zwei Durchlöcherungen, die in der Höhe zueinander versetzt sind (Nr. 4520, Nr. 4538), eine Tütenform mit zusammengedrückter mittlerer Achse und Durchlöcherung im unteren Bereich (Nr. 4537) sowie eine weitere flache Trichterform mit leicht geschwungenem Gefäßrand und zentraler Raumaussparung im oberen Gefäßbereich (Nr. 4539).



**Abb.46** Entwurf Fulvio Bianconi für Venini, Vase aus der Serie *Forato* oder *Moore*; Höhe 18,5 cm, Breite 24,5 cm, Tiefe 8,5 cm; Decorative Arts Collection Bischofberger, Zürich; Inv.-Nr. 792.



**Abb.47** Paolo Venini bei der Bestückung einer Vitrine auf der Biennale 1952, Serie *Forato* oder *Moore* von Fulvio Bianconi; aus: Barovier / Barovier Mentasti / Dorigato 1995, 11.

<sup>245</sup> Der *Catalogo Rosso* wird von Anna Venini de Santillana in die 50er Jahre datiert; vgl. Anna Venini de Santillana (Hg.): *Catalogo ragionato 1921-1986*. Mailand 2000, 234.

<sup>246</sup> Die Grundfarbe, z.B. türkis, grün oder braun, wurde jeweils mit einem bernsteinfarbenen dünnen Überfang und einer äußeren Schicht aus Kristallglas versehen.

Kann die *Forato*-Serie als direkte Reaktion auf die Plastiken eines Henry Moore gesehen werden? Diesbezüglich fand ich wertvolle Hinweise in Gesprächen mit Anna Venini, der Tochter des Firmengründers Paolo Venini. Als sie in den 50er Jahren in der Firma mitarbeitete, gingen zahlreiche Objekte durch ihre Hände. Auf den Entwurf der *Forato*-Serie Bezug nehmend erwähnte sie, dass Bianconi angeblich keine ausgesprochene Begeisterung für das künstlerische Werk von Henry Moore aufbrachte. Dennoch bezeichnete Paolo Venini die Objekte bevorzugt als *Moore*-Serie und obwohl diese Titelaufschreibung Bianconi nicht zusagte, wurden die Vasen mit diesem publikumswirksamen Titel bedacht.<sup>247</sup> Letztendlich mögen Vermarktungsgedanken im Spiel gewesen sein, die eine Assoziation zu der formalen Bildsprache eines Henry Moore bewußt anstrebten. Hingegen verdeutlicht der ursprüngliche Titel, der sich ausschließlich auf die Technik des Durchlöcherns, des *forato*, bezieht, dass vermutlich hier, in der Materialverformung und -entnahme, der Anlass zur Suche nach experimentellen Gefäßformen zu finden ist. Wichtig ist hierbei die Tatsache, dass die Durchlöcherung von Objekten eine der Glaskunst immanente Technik ist und schon seit Jahrhunderten in und außerhalb Muranos praktiziert wird. Insofern liegt es nahe, dass die Präsenz der Skulpturen Henry Moores insbesondere auf der Biennale des Jahres 1948 einen Auslöser für neue Formexperimente darstellten.<sup>248</sup>

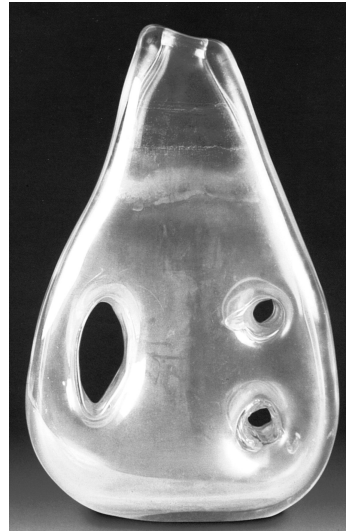
---

<sup>247</sup> Gespräch mit Anna Venini de Santillana am 30.10.1998 in Zürich.

<sup>248</sup> Gefäße mit durchbrochenen Hohlformen treten als Ringflaschen in der Glaskunst schon seit dem 10./11. Jahrhundert auf und gehen bis auf den aus Syrien und Ägypten stammenden Omom (Sprinkler) zurück. Aus jüngeren Epochen sind überwiegend die aus dem Barock stammenden Ringflaschen überliefert, beispielsweise Jagdflaschen französischen, deutschen oder flämischen Ursprungs. Ebenso treten im 19. Jahrhundert Ringformen auf, so beispielsweise Flakons aus Kristallglas. Die Kontinuität blieb auch im 20. Jahrhundert gewahrt. Beispielsweise präsentierte Dino Martens auf der Biennale im Jahr 1952 ein für *Salviati & C.* entworfenen Gefäß, das eine hohlraumartig durchbrochene Wandung aufweist (vgl. *Domus* Nr. 275 (1952), 49.) Martens thematisierte Durchlöcherungen bereits 1934 (vgl. Marc Heiremans: *Dino Martens*. Stuttgart 1999, 26) und nahm sie im Jahr 1950 wieder auf. Doch im Gegensatz zu Bianconi ist die Hohlform nicht das zentrale Thema einer Serie, sondern sie erscheint unter dem Titel *Vaso osseolare* als einzig durchlöcherter Formvariante einer Serie von Zanfiricogläsern. (vgl. Heiremans 1999, 29, 61). Da es sich um eine Vase in Form einer Ringflasche handelt, die in einen langen schrägen Hals übergeht, verdeutlicht dieses Beispiel in besonderem Maße den Zusammenhang der Gefäßdurchlöcherung zur außereuropäischen Typengeschichte kunstgewerblicher Gefäße.

	1	2	3	4	5	6	7
4392	42						
4393	42						
4394	42						
4395	60						
4396	32						
4397	60						

**Abb.48** Manufaktur *Venini*, Inventarbogen des *Catalogo Rosso*, 50er Jahre, *Vaso Moore* (Nr. 4395), Entwurf Fulvio Bianconi, aus: *Venini de Santillana* 2000, 280.



**Abb.49** *Vaso Moore*, Entwurf Fulvio Bianconi für *Venini*, Höhe 31 cm, aus: *Franco Deboni : Murano '900*. Mailand 1996, 301.

Um das Jahr 1954<sup>249</sup> entwickelte Bianconi eine Vase mit dem Titel *Moore*, die als Ergänzung der bisher besprochenen Serie (Abb.46,47) gesehen werden kann, zugleich jedoch eine gesonderte Rolle einnimmt (Abb.48,49). Im Gegensatz zu den erwähnten Formtypen weist die Vase *Moore* drei Raumaussparungen auf, die Wandung ist ohne Farbschichtungen, zudem unregelmäßig geformt und entwickelt sich deutlich in die Breite. Besonders durch die zwei runden und die gegenüberliegende amorphe Durchbrechung unterscheidet sich die Vase erheblich von der ca. zwei Jahre zuvor entworfenen Serie.<sup>250</sup> Während die Serie *Moore* Durchlöcherungen mit ausgeglichenen, geglätteten und nachpolierten Rändern aufweist, zeigt der spätere separate Entwurf eine unmittelbar und eher spontan gebildete Durchdringung des Gefäßkörpers. Die Ränder sind nicht nur unregelmäßig ausgeformt, hinzu kommt auch, dass sie nicht nachbearbeitet wurden und dadurch den Zustand des Erstarrens fixieren. Die flache Bauchung des Gefäßes wird bei der Herstellung der Durchlöcherung durch den *maestro vetraio* wie eine Bildfläche behandelt, die einem Experimentierfeld gleichkommt.<sup>251</sup> In einer

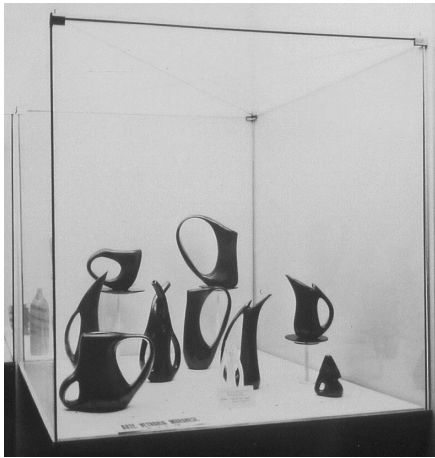
<sup>249</sup> Datierung übernommen von Deboni 1996, 301.

<sup>250</sup> Im *Catalogo Rosso* erscheint in der Abfolge zuerst die Vase *Moore* (Nr. 4395) und anschließend die Serie *Forato / Moore* (Nr. 4514, 4516-4520, 4537-4539). Diesbezüglich sei erwähnt, dass der *Catalogo Rosso* keine absolute chronologische Reihenfolge aufweist.

<sup>251</sup> Der kraftvolle Akt des Durchstoßens der zusammengedrückten Wandung hegt eine unmittelbare Assoziation zu Lucio Fontanas durchlöchernden Leinwänden. Fontana bediente sich erstmals im Jahr 1949 der Technik des punktuellen Durchstoßens der Leinwand; vgl. Enrico Crispolti (Hg.): *Sull'avventura creativa di Fontana*, in: Crispolti 1999, 51.



Nachbearbeitung wurde die Oberfläche irisiert, so dass sich Farbreflexe brechen und den Anschein einer Patina erwecken.



**Abb.50** *Anse volanti*, Entwurf Giorgio Ferro für A.V.E.M., Biennale-Vitrine im Padiglione Venezia 1952, aus: Luigi Zecchin: Vetri alla XXVI Biennale, In: *Giornale Economico* Jg. 37 (1952) Nr.8, 391.



**Abb.51** Objekt der Serie *Anse volanti*, Entwurf Giorgio Ferro; Höhe 16 cm, Breite 21 cm, Tiefe 7,7 cm; Decorative Arts Collection Bischofberger, Zürich; Inv.-Nr. 1382.

Die leichte Verformbarkeit der Materie Glas machte sich im Jahr 1954 ebenfalls der aus einer muraneser Glasfamilie stammende Giorgio Ferro<sup>252</sup> zunutze, indem er seine Serie der *Anse volanti* für A.V.E.M. entwirft (Abb.50,51). „Per divertimento“, zum Zeitvertreib habe er die entweder in dunklem Grün oder dunklem Rot gehaltenen, aus 20 bis 22 Formvarianten bestehende Serie entworfen - so äußerte sich Giorgio Ferro in einem Gespräch zu seinem Jugendwerk.<sup>253</sup> Etwas über zwanzig Jahre alt war Ferro zum damaligen Zeitpunkt, als er die *Anse volanti* entwarf, und so sieht er darin einen Ausbruch seiner jugendlichen Begeisterung, die ihm in Murano den Ruf eines *Enfant terrible* einbrachte. Die auf der Biennale als Gruppe präsentierten Formvarianten sind nicht nur von der plastischen Ausformung der Gefäße charakterisiert, sondern auch von einer uneben ausgebildeten und irisierenden Oberfläche. Am Beispiel einer krugförmigen Vase wird deutlich, wie sehr die raumeinnehmenden Henkel des Gefäßes und die sich dadurch ergebende Betonung der Raumaussparung das gesamte Objekt in einen expressiven Spannungszustand versetzen. Ferro beantwortete die Frage nach dem Ursprung seiner Inspiration mit dem Hinweis auf die Beeinflussung durch die Biennaleausstellungen und bezeichnete seine *Anse volanti* als Hommage an das

---

<sup>252</sup> Giorgio Ferro (1931-2001) steht nicht in direkter Verbindung zu der bereits an anderer Stelle erwähnten Hütte *Ferro e Lazzarini*; Ferro war zu Anfang der 50er Jahre als Entwerfer für die Hütte A.V.E.M. tätig.

<sup>253</sup> Gespräch mit Giorgio Ferro am 21.06.2000 in Murano.

Werk Henry Moores. Insofern stellen formbestimmende Deformationen ein expressives Formvokabular mit sichtbar gemachten Kraftlinien dar. Es zeigt sich ein spürbares Bestreben, durch raumgreifende Gesten mit der Schwerkraft Fühlung zu nehmen und mit ihr spielerisch umzugehen.

Im Vergleich der besprochenen Entwürfe wird deutlich, dass der Beitrag des *Centro Studio Pittori* eine Ausnahmeerscheinung darstellt. Die Sonderposition manifestiert sich in der direkten Bezugnahme und Übersetzung einer Skizze Henry Moores. Die *Moore*-Vasen aus der Produktpalette der muraneser Glashütten hingegen stellen freie Adaptionen seines Formverständnisses dar.

## 6.2. Le Corbusier

Das *Centro Studio Pittori* sah in Le Corbusier einen Wunschpartner zur Ausarbeitung gemeinsamer Projekte. Auf die mit Nachdruck verfassten Anfragen des *Centro* antwortete Le Corbusier zu Beginn des Jahres 1953. Seine Aufgeschlossenheit und Spontaneität zeigen seine anfängliche Begeisterung. Mit klaren Worten schrieb Le Corbusier am 29. Januar des Jahres 1953 nach Murano: „*Je vais répondre avec plaisir à votre désir.*“<sup>254</sup> Zudem machte Le Corbusier einen dezidierten Hinweis in einem folgenden Brief das *Centro* auf einen Fundus an Zeichnungen, die er in den Jahren zuvor konzipiert hatte und welche er als geeignete Grundlage für eine zukünftige Zusammenarbeit ins Auge fasste.<sup>255</sup>

„*J’ai tout un dossier plein de maquettes, qui pourraient répondre à une fabrication de verre, exprimant une statuaire d’époque et d’attitude architecturale. Je suis persuadé que vous pourriez donner une suite utile aux travaux que je poursuis depuis plusieurs années dans ce domaine.*“<sup>256</sup>

Somit waren Le Corbusiers Vorstellungen von Anfang an präzise umrissen: Nach seiner Ansicht bot ihm das muraneser Glashandwerk die Möglichkeit, bereits existierende bildnerische Konzepte in Glas übersetzen zu lassen, und das Anliegen des *Centro Studio Pittori* entsprach seinen Vorstellungen. Doch trotz der anfänglichen Zuversicht sollten aus der Zusammenarbeit zwischen dem *Centro Studio Pittori* und Le Corbusier nur zwei gemeinsame Projekte entstehen: Die *Composizione a tre colori*<sup>257</sup> und ein gläserner *Bucranion*<sup>258</sup>, eine massive Großform aus einem einzelnen Glasblock in Form eines Ochschädels. In Anbetracht der beiderseits bestehenden hohen Motivation stellt sich die Frage, warum die gemeinsame Zusammenarbeit sich auf nur zwei Vorhaben beschränkte und welche technischen Schwierigkeiten es bei der Ausführung der Skulpturen in Murano gab, die die Vollendung weiterer Werke verhinderte.

---

<sup>254</sup> Siehe Kap. 9.2.1., Dokument IV (FLC Paris, Inv.-Nr. C2-10-73).

<sup>255</sup> Siehe Kap. 9.2.1., Dokument V; Brief vom 3. Februar 1953 (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-74 und 75).

<sup>256</sup> Siehe Kap. 9.2.1., Dokument V; Brief vom 3. Februar 1953 (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-75).

<sup>257</sup> Die im Jahr 1953 gefertigte *Composizione a tre colori* ist vielfach dokumentiert: einige Fotografien sind mit beiliegendem Pinienzapfen wiedergegeben (vgl. Aloï 1955, 157); hingegen sind auch Bilddokumente ohne Pinienzapfen veröffentlicht (vgl. Astone Gasparetto: *Antico e moderno nella vetraria di Murano*, In: *Sele Arte* Jg. 1 (1953) Nr.6, 29).

<sup>258</sup> Der *Bucranion* wurde erstmals in den 60er Jahren ausgestellt, z.B. anlässlich der Wiedereröffnung der *Fucina degli Angeli* im Jahr 1966 in den Räumlichkeiten des neuen Firmensitzes; vgl. *Fucina degli Angeli* (Hg.): *Fucina degli Angeli. Sculture in Vetro*. Venedig 1966, 11.

Bisher ist keine künstlerische Intervention des *Centro Studio Pittori* bekannt, die vergleichbar minutiös dokumentiert wurde wie der Kontakt des *Centro* zu Le Corbusier. Dank des in der Fondation Le Corbusier archivierten Briefwechsels lassen sich nicht nur die Schwierigkeiten nachvollziehen, die am Fall Le Corbusier zu Tage traten, sondern auch generelle Komplikationen organisatorischer Art, so dass die Hindernisse und Hürden, die das *Centro* auch mit anderen korrespondierenden Künstlern zu bewältigen hatte, deutlich werden.

Was Le Corbusier betrifft, so mangelte es bei der Zusammenarbeit keineswegs an seinem Einsatz. Denn Le Corbusiers Auftreten war von Anbeginn engagiert. Schon am 3. Februar 1953 schickte er Fotografien der Holzskulptur *Ozon Nr.3*, sowie zwei farbige Skizzen, die mit dem Datum 1/2/53 versehen waren (vgl. Abb.57).<sup>259</sup> Le Corbusier regte zudem an, die sich in seinem Privatbesitz befindliche Holzskulptur *Ozon Nr.3* als Vorbild zu nutzen (Abb.58). Am 6. März wurde sie einem Kurier des *Centro* übergeben<sup>260</sup>, nach Italien versandt und gelangte vorerst in ein Zolleinfuhrlager. Dort verweilte sie, und erst ein Vermerk, der auf den 13. April datiert ist, gibt davon Kenntnis, dass die Skulptur an das *Centro* übergeben wurde.<sup>261</sup> Unmittelbar darauf wurde mit der Übersetzung der Skulptur in Glas begonnen. Angesichts der Tatsache, dass die Eröffnungsausstellung des *Centro Studio Pittori* bereits wenige Tage später, am 18. April, stattfinden sollte, musste die gläserne Skulptur unter Zeitdruck fertig gestellt werden.<sup>262</sup> Nicht zu unterschätzen ist der Wortlaut des von Costantini verfassten Telegramms, das über die Zollfreigabe berichtete: „*MODELLO RICEVUTO INIZIATA RIPRODUZIONE*“<sup>263</sup>. In diesem Zusammenhang ist dem Begriff „Reproduktion“ Aufmerksamkeit zu schenken, denn angesichts der gebotenen Eile war offenbar kein Spielraum für ein Ausprobieren freier Umsetzungsmöglichkeiten gegeben. Die Eröffnungsausstellung an der Fondamenta Navagero wurde zeitgleich eingerichtet und die Fertigstellung der *Composizione a tre colori* sozusagen in letzter Sekunde durchgeführt. Nach

---

<sup>259</sup> Le Corbusier gab zusätzlich den Hinweis, dass der auf der Fotografie ersichtliche Pinienzapfen als zusätzliches Element gefertigt werden könnte; siehe Kap. 9.2.1., Dokument V (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-75).

<sup>260</sup> Siehe Kap. 9.2.1. Dokument IX; Notiz mit Zollausfuhrbeleg (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-87).

<sup>261</sup> Siehe Kap. 9.2.1. Dokument XII; Telegramm mit Stempel vom 13. April 1953 (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-84).

<sup>262</sup> Nach Angabe von Costantini wurden zwei Skulpturen in Glas gefertigt, wobei ein Exemplar im Erkaltingsofen zersprang und folglich nur ein Exemplar zur Verfügung stand; Brief vom 25. Juni 1953, siehe Kap. 9.2.1. Dokument XVI; Brief vom 25. Juni 1953 (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-88).

<sup>263</sup> Siehe Kap. 9.2.1. Dokument XII; Telegramm vom 13. April 1953 (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-84).

Beendigung der Ausstellung wurde die Holzskulptur wieder nach Paris zurückgeschickt, und das *Centro* kündigte an, dass beabsichtigt sei, in Kürze ein zweites Exemplar herzustellen.<sup>264</sup>

Im Sommer des Jahres 1953 schickte Costantini eine Farbfotografie der *Composizione a tre colori* an Le Corbusier (Abb.59), und interessant ist hierbei seine Reaktion. Erwartete das *Centro* ein lobende Zustimmung? Wenn ja, dann war die Antwort Le Corbusiers eine herbe Ernüchterung. Denn in seinem Auftrag verfasste seine Sekretärin ein Schreiben, aus dem eine konzise Kritik an der gläsernen Skulptur hervorgeht: „*Il le voudrait en verre coulé et taillé et non pas en verre soufflé. Il faut que cela soit transparent afin d'obtenir certains jeux de lumière.*“<sup>265</sup> Die unterstrichenen Worte markieren nachdrücklich die Kriterien, die Le Corbusier ernstlich forderte, nämlich die Fertigung von gegossenem Glas, das durch eine Nachbehandlung scharfe und deutliche Kanten erhalten sollte. Auch die Verwendung von durchsichtigem Glas war Corbusier ein Anliegen, das er in einem schriftlichen Hinweis bereits auf der zuvor geschickten Skizze vermerkte. Darüber hinaus erinnerte Le Corbusier an das laut Vereinbarung ihm zustehende Exemplar, das unter Berücksichtigung seiner Verbesserungsvorschläge zu fertigen wäre. Eine Erwiderung erfuhr der Brief nicht, auch kam es vorerst nicht zur Fertigung eines weiteren Objektes.

Unterdessen ereignete sich in Perugia ein Zwischenfall mit Folgen. Im Herbst des Jahres 1953 war die *Composizione a tre colori* in der *Mostra d'Arte Internazionale di Vetri - Disegni e Pitture del Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano - Venezia* im Palazzo Gallenga in Perugia öffentlich ausgestellt und bildete den Mittelpunkt des Ausstellungsereignisses. Die übrigen Exponate waren um Corbusiers Skulptur dispositioniert, und schon im Verlaufe der ersten Ausstellungswochen geschah das Unerwartete. Das im Mittelpunkt stehende Exponat implodierte und zersprang unter dem Druck seiner immanenten übermächtigen Spannung. Übrig blieben Trümmer und Glasbrocken.<sup>266</sup>

---

<sup>264</sup> Siehe Kap. 9.2.1. Dokument XV; Brief vom 3. Juni 1953 (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-89).

<sup>265</sup> Siehe Kap. 9.2.1. Dokument XVII; Brief vom 23. November 1953 (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-90).

<sup>266</sup> Angesichts der damaligen restauratorischen Techniken konnte keine adäquate Wiederherstellung erfolgen. Angemessene Klebstoffe standen nicht zur Verfügung, und die Skulptur wurde mit Bandagen provisorisch zusammengehalten. Gespräch mit Egidio Costantini am 23.9.2001 in Venedig.

Der Entwurf Le Corbusiers wurde anschließend wieder behelfsmäßig zusammengefügt. Notdürftig wurden die unversehrten Elemente auf einem quaderförmigen Betonsockel montiert. Da die Schwierigkeiten der Realisierung und die nachträglichen Änderungen auch die Grenzen der technischen und künstlerischen Machbarkeit zeigen<sup>267</sup>, wurde vom *Centro Studio Pittori* ein anderer Titel für das Objekt gewählt, und die Skulptur erschien seit 1954 unter der beschwichtigenden Bezeichnung *Armonie Architettoniche*.<sup>268</sup> Angesichts der vorausgegangenen Ereignisse unterstreicht der neu ersonnene Titel das Bestreben nach Schadensbegrenzung und den Anspruch des ästhetischen und technischen Wohlklangs.<sup>269</sup>

Im Februar des Jahres 1954 ging ein Brief bei Le Corbusier ein, der von der Umstrukturierung des *Centro Studio Pittori* berichtet.<sup>270</sup> Corbusier wurde unterrichtet, dass die Zusammenarbeit mit *Ferro e Lazzarini* aufgegeben worden war, doch das Schreiben wird von einem ausschweifenden Bericht über den Publikumserfolg der Eröffnungsausstellung in Murano dominiert, und zusätzliche Listen von Ehrenmitgliedern rahmen das Schreiben, so dass die wesentliche Information beinahe unterzugehen scheint: Die Bekanntgabe der Umstrukturierung bedeutete, dass das *Centro* nunmehr mit mehreren Hütten zusammenarbeitete und einen neuen Bezugspunkt in Venedig hatte. Der Hinweis auf die neue Adresse erscheint nebensächlich, obwohl vom Aufrechterhalten des schriftlichen Kontaktes der Erfolg der weiteren Zusammenarbeit abhing.

---

<sup>267</sup> Zahlreiche Kritiker beanstandeten die Leistungen des *Centro Studio Pittori*. Astone Gasparetto beispielsweise war keineswegs überzeugt von Le Corbusiers Beitrag und der Wirkung des Objektes; „... troviamo anche episodi problematici, come quello di Le Corbusier soprattutto, che nel suo vetro ‘Composizione a tre colori’ si stacca certamente, se non dai suoi concetti di pittura e di decorazione, da quelli che informano la sua architettura, e perciò questo vetro è a suo modo rivelatore di alcune caratteristiche meno osservate dell’artista francese.“ Gasparetto 1953b, 34.

<sup>268</sup> Vgl. *Centro Studio Pittori* 1954, 16, 53.

<sup>269</sup> Auf der Ausstellung *Glaskunst aus Murano* in Basel wurde Le Corbusiers *Composizione a tre colori* mit Betonsockel ausgestellt. Dies wurde in Zeitungsberichten meist den Entwurfskünstlern zur Last gelegt, z.B. in der folgenden Darstellung: „... Le Corbusier, der Architekt, ist am Glasguß gescheitert, und zwar durch eine falsche Berechnung der Spannungsverhältnisse; das Mittelstück seiner gleichsam pflanzenhaft wuchernden „Harmonie“ brach durch und mußte durch einen Zementblock ersetzt werden.“ Ulrich Seelmann-Eggebert: Das Glas und die Meister, In: Kölnische Rundschau vom 13. November 1955.

<sup>270</sup> Siehe Kap. 9.1.1. Abb.VIII, Brief vom 2. Februar 1954 (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-92), siehe auch Kap. 9.2.1. Dokument XVIII, XIX und XX, jeweils datiert auf den 2. Februar 1954 (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-92, C2-10-93, C2-10-94).

Da das *Centro* inzwischen immer noch nicht seinem Versprechen der Fertigung eines weiteren Exemplares nachgekommen war, bestand Diskussionsbedarf. Costantini besuchte Le Corbusier am 18. März 1954 in seinem Petit Atelier in Paris und glättete die Wogen.<sup>271</sup> Auch wenn über das Gespräch keine konkreten Aussagen überliefert sind, so lässt sich aus den Unterlagen ersehen, dass Costantini kurz darauf, im April, Le Corbusier um weitere Skizzen bat.<sup>272</sup> Wohl aufgrund des vorausgegangenen Gespräches wurde diese Bitte erfüllt. Da wegen einer erneuten Ausstellung die Zeit eilte, bat Le Corbusier seinen Freund und Bildhauerkollegen Joseph Savina, ein Objekt auszuführen. Le Corbusier verfiel in seine anfängliche Euphorie und forderte auch von Savina ein Höchstmaß an Engagement.

*„... je vous demande, mon cher Savina, de prendre un bout de bois et de tailler, sans perdre une minute, dans les 24 heures, ce morceau de bois et de me l'envoyer par poste exprès.“*<sup>273</sup>

Anschließend nahm eine Verkettung ungünstiger Umstände ihren Lauf: Corbusier schickte irrtümlicherweise mehrfach Briefe an die inzwischen veraltete Adresse in Murano.<sup>274</sup> Der postalische Irrtum hatte Folgen. Corbusier wartete vergeblich auf Rückantworten, und aufgrund der immensen Verzögerung holte ein Kurier erst Anfang Oktober Modell und Skizzen zu einem Projekt, das unter dem Namen *Bucranion* bekannt wurde, ab.<sup>275</sup> Anschließend vernachlässigte das *Centro Studio Pittori* die Zusammenarbeit mit Le Corbusier. Die Gründe hierfür liegen im Unklaren und mögen darin ihren Ursprung haben, dass Costantini zum gleichen Zeitpunkt zu viele Projekte anzugehen suchte. Von großer Bedeutung scheint auch, dass Costantini zuvor Pablo Picasso kennen gelernt hatte und bestrebt war, sich dessen Vorstellungen zu widmen.<sup>276</sup> Da Picasso keine Vorbilder in Form von Holzmodellen als nötig erachtete, war die Zusammenarbeit entschieden

---

<sup>271</sup> Siehe Kap. 9.2.1., undatierte Notiz mit dem Hinweis „M. Egidio Costantini est venu voir L-C le 18 Mars 1954“; Kap. 9.2.1. Dokument XXI (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-91).

<sup>272</sup> Costantini bedankte sich in einem Brief vom 10. April für das Gespräch mit Le Corbusier und äußerte die Bitte, ihm weitere Vorlageskizzen zu schicken; Kap. 9.2.1. Dokument XXIII (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-98).

<sup>273</sup> Brief vom 10. Mai 1954 an Joseph Savina; Kap. 9.2.1. Dokument XXVI (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-100).

<sup>274</sup> Damit gingen die Schreiben weiterhin bei *Ferro e Lazzarini* ein, die nach der Trennung vom *Centro Studio Pittori* in Disharmonie zu dem nach Venedig abgewanderten Kreis standen.

<sup>275</sup> Siehe Kap. 9.2.1. Dokument XXXV und XXXVI (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-112 und C2-10-111).

<sup>276</sup> Nachdem Costantini im März des Jahres 1954 in Paris auf Le Corbusier traf, reiste er circa eine Woche später über die Côte d'Azur nach Venedig zurück und lernte unterdessen Picasso kennen. Siehe Kap. 6.5.

unkomplizierter und ungezwungener. Es ist daher denkbar, dass Costantini dem Projekt von Le Corbusier in diesem Moment weniger Aufmerksamkeit zukommen ließ, so dass letztlich die Zusammenarbeit erlahmte.

Wichtig ist die grundlegende Feststellung, dass Corbusier im Kontext seines bildhauerischen Oeuvres keine neuen oder spezifischen Farb- und Formvorstellungen angesichts der sich mit dem muranesischen Handwerk ergebenden Zusammenarbeit entwickelte, sondern auf einen bewährten Formenkanon zurückgriff und diesen in Glas transformierte. Denn für beide Projekte, die *Composizione a tre colori* und den *Bucranion*, gab es hölzerne Vorlagen. Insofern rekurren die gläsernen Beiträge des *Centro Studio Pittori* auf bildhauerische Werke, die Corbusier seit den 1940er Jahren von dem Ebenisten Joseph Savina in Holz ausführen ließ.<sup>277</sup> Mit den beiden Beiträgen wählte Corbusier zwei charakteristische Standpunkte, die es zu hinterfragen gilt. Aufschluss vermag diesbezüglich Le Corbusiers Umfeld in Paris geben.

Nur wenige zeitgenössische Dokumente offenbaren einen Blick in seine Büroräumlichkeiten im Petit Atelier in der Rue de Sèvres, wo Le Corbusier seine Gesprächs- und Geschäftspartner empfing und einen persönlichen und zugleich repräsentativen Rückzugsort hatte.<sup>278</sup> Beispielsweise zeigt eine in schwarzweiß aufgenommene und mit großen Schlagschatten inszenierte Fotografie Le Corbusier, der in der Hand ein großes Buch hält und lesend vor der Skulptur *Ozon* posiert (Abb.53).<sup>279</sup> Die Skulptur ist im oberen Bereich der massiven Wand des Petit Atelier

---

<sup>277</sup> *Le petit homme* war der Titel der ersten Skulptur, die Savina 1944 in seinem Atelier in Tréguier in der Bretagne ausführte; das Vorbild wurde aus Corbusiers Bild *Harmonique périlleuse* (gefährlich harmonisch) aus dem Jahr 1931 gewählt. Dieses Objekt eröffnete eine Kooperation zwischen Le Corbusier und Savina, die über 20 Jahre, bis zum Tode Le Corbusiers währen sollte und aus der über 40 Skulpturen hervorgingen; vgl. Françoise de Francieu / Jean Jenger: *Le Corbusier Savina. Dessins et sculptures*. Paris 1984; vgl. Susanna Biadene: „Bravo Savina!“, in: Susanna Biadene (Hg.): *Le Corbusier. Pittore e scultore*. Mailand 1986; vgl. Roger Aujame / Pascal Aumasson / Patrick Dieudonné u.a.: *Le Corbusier et la Bretagne*. Quimper 1996.

<sup>278</sup> Costantini vermag sich zwar nur vage an den Ablauf des beinahe fünfzig Jahre zurückliegenden Gespräches mit Corbusier zu erinnern, dafür umso eindrücklicher an die Rauchscheiden, die von Corbusier und ihm durch den Konsum ihrer Zigaretten und Zigarren entstanden und in dem geringen Raumvolumen des Petit Atelier eine konzentrierte, zutiefst verschleierte Atmosphäre entstehen ließen. Gespräch mit Costantini am 12.1.2001 in Venedig.

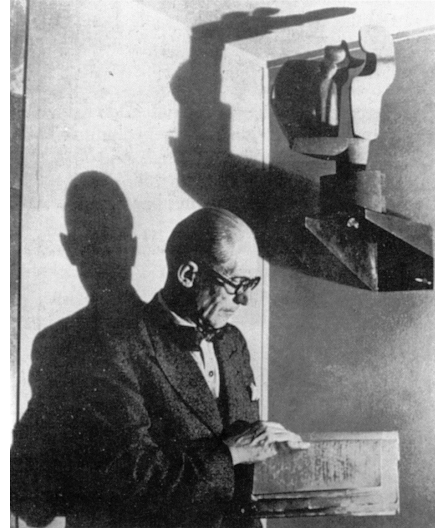
<sup>279</sup> Weitere in der FLC aufbewahrte Fotografien zeigen Corbusier im Petit Atelier, in unmittelbarer Nähe der Skulptur *Ozon* N° 3; L4-1-102, L4-1-103, L4-1-104, L4-1-105, F4-13-6, F4-13-7, F4-13-16, F4-13-18;



auf einer in den Raum auskragenden Konsole installiert, und Le Corbusier zeigt sich der Holzskulptur zugewandt und gleichzeitig studierend, in seine Lektüre versunken.



**Abb.52** Blick in das Büro Le Corbusiers in der Rue de Sèvres, Paris; Foto nicht datiert; FLC Paris, Inv.-Nr. L4-13-3. © Fondation Le Corbusier.



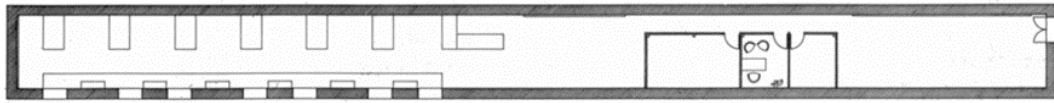
**Abb.53** Le Corbusier in seinem Petit Atelier im Büro der Rue de Sèvres, Paris. Im Hintergrund ist die in Holz gefertigte Skulptur *Ozon* zu sehen; aus: Thomas Kessler: Das Petit Atelier im Büro Le Corbusiers, 35, rue de Sèvres, als Studiolo, in: Bad. Kunstverein (Hg.): Le Corbusier. Synthese des Arts. Aspekte des Spätwerks 1945-1965. Karlsruhe 1986, 70. © Fondation Le Corbusier.

Corbusiers Atelier in der Rue de Sèvres war in einem ausgesprochen lang gezogenen Grundriss organisiert (Abb.52 und 54).<sup>280</sup> Das Büro erstreckte sich über 50 Meter, die Breite des Raumes betrug 390 cm und die Höhe wies ebenfalls 390 cm auf. Der Eingang befand sich an der Schmalseite, anschließend folgte eine Zone mit massiven Seitenwänden, und erst der hintere Bereich des lang gezogenen Grundrisses enthielt Fenster zur Belichtung. Im Jahr 1947 baute Corbusier sein Petit Atelier in die Räumlichkeiten ein. Er konstruierte einen Komplex aus drei gefangenen Räumen, indem er den Bereich des vorderen unbelichteten Raumes

---

<sup>280</sup> Die Büroetage mietete Corbusier im September des Jahres 1924, und nach seinem Tod wurden die Räumlichkeiten im Oktober des Jahres 1965 nach offizieller Verlautbarung geschlossen; vgl. Thomas Kessler: Das Petit Atelier im Büro Le Corbusiers, 35, rue de Sèvres, als Studiolo, in: Bad. Kunstverein Karlsruhe (Hg.): Le Corbusier. Synthese des Arts. Aspekte des Spätwerks 1945-1965. Berlin 1986, 65.

nutzte. Der Einbau bestand aus Besprechungsraum, einem Sekretariat und einem in der Mitte gelegenen Studierzimmer in den Maßen 226 cm x 226 cm x 259 cm<sup>281</sup>.



**Abb.54** Rekonstruierter Grundriss der Büroräume Le Corbusiers in der Rue de Sèvres, Paris, aus: Kessler 1986, 67.

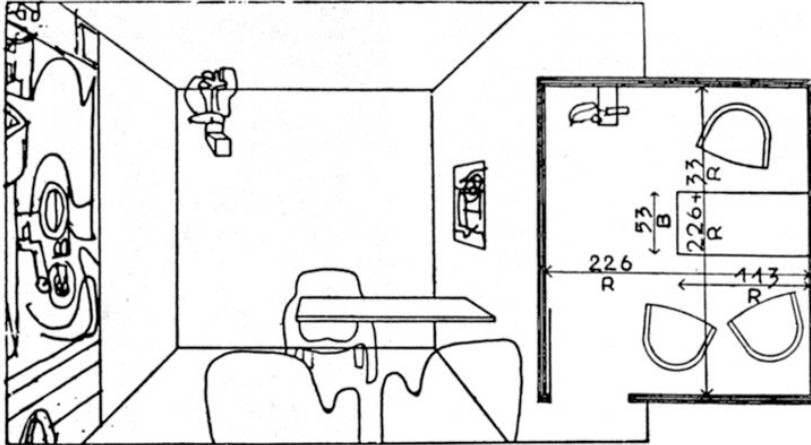
Für die Ausstattung seines persönlichen Rückzugsortes innerhalb seines Architekturbüros wählte Corbusier drei bildnerische Werke aus seinem Oeuvre: eine eigenhändige Aquarellstudie zur Lithographie des Modulors im Poème de L'Angle Droit<sup>282</sup>, ein Wandbild der Serie *Totem* sowie die Skulptur Nr.3, *Ozon*, die auf einen Entwurf aus dem Jahr 1940 zurückgeht und im Jahr 1947 von Joseph Savina gefertigt wurde (Abb.58). In der Rekonstruktion des Grundrisses des Büros ist die an der Wand befestigte Skulptur *Ozon* wiedergegeben, sie befindet sich leicht versetzt zur Achse der Eingangstür zum Petit Atelier. Corbusier verfasste für seine Publikation des Modulor Skizzen des Petit Atelier, und aus der Skizze ist die Möblierung ersichtlich.<sup>283</sup> Daraus geht hervor, dass Corbusier am Schreibtisch sitzend, zu seiner Linken das Bild des Modulor in unmittelbarer Nähe hatte, zu seiner Rechten das Wandbild mit einer Totemdarstellung und an der Rückwand, an entrückter und exponierter Stelle, die *Ozon*-Skulptur (Abb.55).

---

<sup>281</sup> Die Maße entsprechen dem Prinzip des Modulors; Corbusier erachtet als Reichweite eines Menschen 226 cm und nutzt diese Maßeinheit als raumbegrenzende Weite in der Höhe und Breite; vgl. Le Corbusier: Der Modulor. Darstellung eines in Architektur und Technik allgemein anwendbaren harmonischen Masztes im menschlichen Maszstab. Stuttgart 1998 (Wiedergabe der 2. Aufl. 1956). Corbusier erwähnte sein Petit Atelier als Anwendungsbeispiel, das auf den Proportionsvorstellungen des Modulor fußt, und beschrieb mit einem gewissen Zynismus die räumliche Situation: „*Ich persönlich bin der Erbe eines Büros ohne Fenster mit dementsprechender Luft; wie in einem Asyl sitze ich darin, und meine Besucher fühlen es: sie fassen sich kurz und bündig. Es kann geschehen, daß ich vier Besucher auf einmal empfangen.*“ Le Corbusier 1998 (1956), 155.

<sup>282</sup> Corbusier ersetzte dieses Blatt in späteren Jahren durch die Schwarzweißcollage zur Lithographie des Modulor vom 20.2.1956; vgl. Kessler 1986, 68.

<sup>283</sup> Vgl. Le Corbusier 1998 (1956), 157.



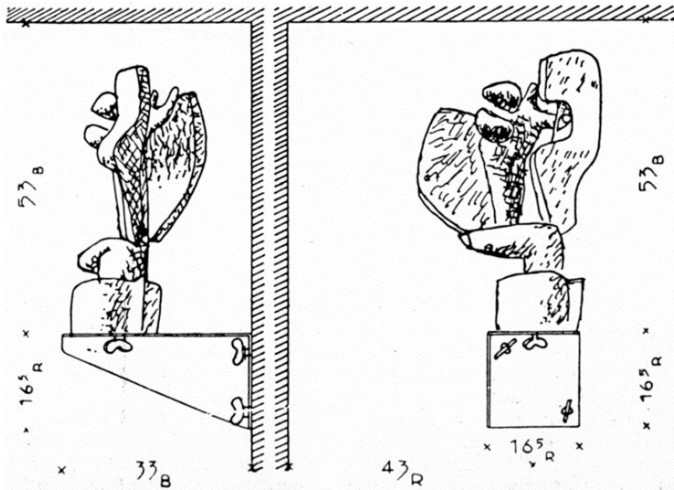
**Abb.55** Innenraumperspektive und Grundriß des Petit Atelier, gezeichnet von Le Corbusier, aus: Le Corbusier: Der Modulor. Darstellung eines in Architektur und Technik allgemein anwendbaren harmonischen Maszstab. Stuttgart 1998 (Wiedergabe der 2. Aufl. 1956), 157. © Fondation Le Corbusier.

Im Kontext der Einrichtung kommt der Holzskulptur *Ozon* eine gesonderte Aufmerksamkeit zu. Denn Corbusier hatte zu diesem Werk eine besondere, wenn nicht gar innige Beziehung.<sup>284</sup> *Ozon* ist der Name der Ortschaft in den Pyrenäen, in die sich Corbusier während des zweiten Weltkrieges zurückzog; mit dieser Ortsbezeichnung bedachte Corbusier seine erste Serie für Vorlagezeichnungen von Skulpturen, die er seit 1940 zeichnete. Als Le Corbusier sein Petit Atelier im Jahr 1947 als modernes *Studiolo* einrichtete und seine Skulptur *Ozon No.3* präsentierte, wählte er offenbar wohlbewusst ein bildhauerisches Werk, in dem die Vorstellung einer kreativen geistigen Erfahrung in der Abgeschiedenheit einer persönlichen Zufluchtstätte kulminiert.<sup>285</sup> Demzufolge ist die Skulptur zugleich eine permanent gegenwärtige Erinnerung an seinen Rückzugsort früherer Zeiten.<sup>286</sup>

<sup>284</sup> Mit der Skizzenserie *Ozon* entwickelte Corbusier seine erste Serie an Vorlagezeichnungen für Skulpturen; vgl. Biadene 1986.

<sup>285</sup> Anders bei Kessler 1986; „*Ozon* ist ein Titel, der auf die mediale Kraft der Skulptur im Raum hinweist. Die Gestalt evoziert ein Ohr, ein Inneres wie die Gehörknochen. Die Plastik scheint die Abgeschlossenheit des Raumes zu dokumentieren, durch sie werden aber die Sinne auch wach gehalten, spannt sich der winzige Raum lauschend an. Später verwandeln sich die Skulpturen in wahre Raumohren.“, Kessler 1986, 70.

<sup>286</sup> Die Skulptur *Ozon No.3* ist ein bildhauerisches Werk, das auf einer eigens angefertigten Vorlagezeichnung beruht. Die beiden vorausgegangenen, in Holz ausgeführten Projekte *Le petit homme* oder *No.1* (1944) und die Skulptur *No.2* (1946) basierten auf fotografierten Vorlagen von Werken Le Corbusiers, die er zuvor auf Leinwand malte. Erst die Skulptur *No.3* / *Ozon* geht auf Vorlagezeichnungen für dreidimensionale Objekte zurück.



**Abb.56** Detailskizze zur Aufhängung der Ozon-Skulptur, gezeichnet von Le Corbusier, aus: *Modulor* 1998 (1956), 157. © Fondation Le Corbusier.

Weitere von Le Corbusier in seiner Publikation *Modulor* veröffentlichten Skizzen zeigen Detailansichten der Skulptur *Ozon* in Schnitt und Ansicht (Abb.56).<sup>287</sup> Als Konsole wählte Corbusier einen aus Stahlwinkeln zusammen geschweißten Sockel, und befestigte diesen an der Holzskulptur und an der Wand mit Flügelschrauben. Die Zeichnung weist grobe Umrisse mit wenigen Schraffuren auf<sup>288</sup> und steht in nächster Nähe zur Skizze, die Corbusier dem *Centro Studio Pittori* zuschickte (Abb.57).<sup>289</sup>

Die für das *Centro* angefertigte Skizze (Abb.57) trägt Corbusiers Signatur „L-C“ und die Datierung 1/2/53 in der rechten unteren Blattkante. Die Zeichnung gibt zusätzliche Hinweise. Links unten ist handschriftlich „*sculpture polychrome en verre*“ niedergeschrieben und rechts unten steht ein schwer zu entziffernder, weiterer handschriftlicher Hinweis, der sich auf die transparente Gestaltung des Sockels bezieht - „*Socle en verre transparent*“. Auf dem Skizzenblatt ist kein Titel angegeben, und in den darauf folgenden Jahren wurde die gläserne Skulptur zunächst unter dem Titel *Composizione a tre colori* bekannt.<sup>290</sup>

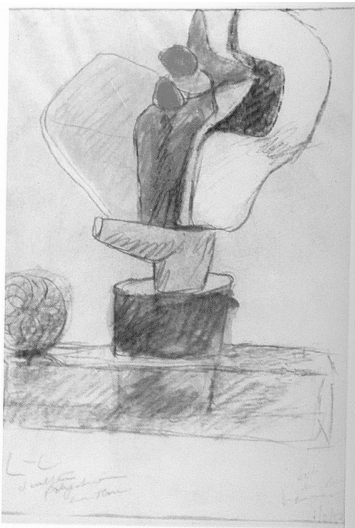
<sup>287</sup> Vgl. Le Corbusier 1998 (1956), 157.

<sup>288</sup> Die für das *Centro Studio Pittori* gefertigte flüchtige Skizze ist nicht als autonomes Kunstwerk gedacht und weist keineswegs die Feinheit der Linienzeichnung auf, mit der Corbusier in *Ozon* Vorlagezeichnungen fertigte; zu den in *Ozon* entstandenen Skizzenzyklen siehe Biadene 1986.

<sup>289</sup> Le Corbusier bezieht sich in seinem Brief vom 3. Februar 1953 auf die erwähnte Skizze, siehe Kap. 9.2.1. Dokument V, (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-74).

<sup>290</sup> Vgl. Gasparetto 1953b, 29.

Im Vergleich mit der Holzskulptur, die im Jahr 1947 von Joseph Savina gefertigt wurde (Abb.58), weist die Vorlagezeichnung für die Glasskulptur eine wesentliche Änderung auf. Eine quaderförmige durchsichtig gestaltete Basis dient als Verankerung für eine Kombination verschiedener Formen; der gläserne quaderförmige Sockel wird von einem Kegelstumpf durchdrungen, in dem eine abgewinkelte Form steckt. Dadurch ergibt sich eine Standfläche für ein Ensemble von organischen Formen. Hier sind - vergleichbar der Holzskulptur *Ozon* - drei wesentliche Elemente ablesbar: Eine im Zentrum stehende, dunkel schraffierte, amorphe, aufwärts strebende Form und zwei seitliche monumentale Volumen. Ein weiteres Element, das die Sockelkonstruktion ergänzt, ist der erkennbare separate kugelförmige Gegenstand, der auf dem Sockel aufliegt.



**Abb.57** Skizze für gläserne Skulptur *Ozon*, Le Corbusier 1953; aus: Licht / Verdet / Lejeune u.a. 1990, 146. © Fondation Le Corbusier.



**Abb.58** Holzskulptur N° 3 *Ozon*, Entwurf Le Corbusier 1940, Ausführung Joseph Savina 1947, 49 x 30 cm; Bildarchiv FLC Paris. © Fondation Le Corbusier.

Die im Jahr 1953 bei *Ferro e Lazzarini* realisierte gläserne Skulptur zeigt deutliche Umformulierungen im Hinblick auf die Skizze, insbesondere im unteren Bereich (Abb.59). Eine starke Veränderung liegt im Verzicht auf den quaderförmigen transparenten Sockel. Obwohl der auf der Skizze angedeutete quaderförmige Block aus Kristallglas ein wesentliches Element der Gesamtkomposition darstellt, wurde er nicht gefertigt.<sup>291</sup> Indessen orientierten sich die Ausführenden an der hölzernen Vorgabe und übertrugen die runde

---

<sup>291</sup> Die Realisierung eines quaderförmigen Blocks könnte als Podium für ein separates Kugелеlement dienen, jedoch stellt die Durchdringung mit der angedeuteten zylindrischen Form ein überaus hohes Bruchrisiko dar.

Sockellösung. Daher ruht der als Kugel skizzierte Pinienzapfen nicht mehr auf einer gemeinsamen Plattform, sondern ist der Skulptur beigelegt.<sup>292</sup>



**Abb.59** *Composizione a tre colori*, Entwurf Le Corbusier 1953, FLC Paris, Inv.-Nr. C2-10-118. © Fondation Le Corbusier



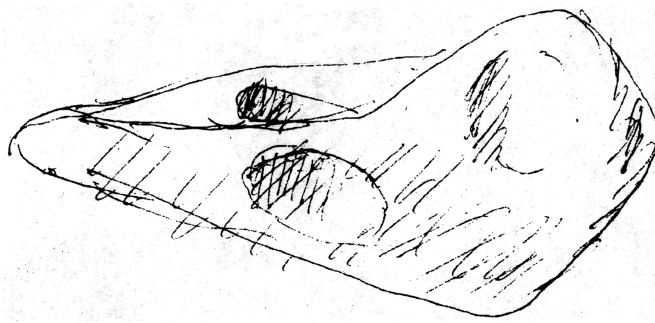
**Abb.60** *Venezia*, Entwurf Le Corbusier 1953, Herstellung *Fucina degli Angeli* 1965, aus: Licht / Verdet / Lejeune 1990, 147. © Fucina degli Angeli.

Costantini ließ die von Le Corbusier geäußerte Kritik an der *Composizione a tre colori* nicht auf sich beruhen und nahm den Entwurf Jahre später als Grundlage einer revidierten Ausführung (Abb.60). Im Jahr 1965 realisierte er eine Variante und gab dieser Neuinterpretation den Titel *Venezia*. Entsprechend der Vorlagenzeichnung aus dem Jahr 1953 führte er den Umriss und die Ausbildung der Kanten und des konischen Podestes entschieden deutlicher aus. Ebenso ist das beiliegende Kugelelement in seiner Oberfläche geometrisch strukturiert, so dass Kugel und Amboss in Kontrast zur Weichheit der Elemente stehen, welche auf dem Amboss positioniert sind. Indem zwei Formen, die überwiegend aus Klarglas gearbeitet sind, ein durch seine rote Farbgebung stark markantes und zentrales Element in bewegtem Umriss umfassen, entspricht diese überarbeitete Fassung wesentlich mehr der zugrunde liegenden Skizze.<sup>293</sup> Hinzu kommt, dass durch den Einsatz von Plexiglasplatten, die an den Kanten zusammengefügt und deren

<sup>292</sup> Nachdem die Skulptur implodierte, wurden die übrig gebliebenen Reste auf einen Betonsockel installiert. Eine Abbildung der provisorischen Komposition konnte bislang nicht nachgewiesen werden.

<sup>293</sup> Costantini meldete sich unverhofft im April des Jahres 1965 wieder schriftlich bei Le Corbusier und setzte ihn über die Fertigung der überarbeiteten *Composizione a tre colori* in Kenntnis. Vgl. Kap. 9.2.1. Dokument XLI; Brief vom 4. April 1965 (FLC, I2-20-200). Über eine Diskussion oder Wertung des Ergebnisses durch Le Corbusier konnten keine Berichte ausfindig gemacht werden. Er starb am 27. August 1965.

vordere Längsseite ausgespart und offen sind, einerseits das beiliegende Kugelement auf die Plexiglasscheibe positioniert werden kann, andererseits ein kreisförmiger Einschnitt in den Boden die Durchdringung von Amboss und Sockelkonstruktion ermöglicht. Gerade weil die Schwierigkeiten der Herstellung Costantini nach Alternativen suchen ließen, fand er einen Weg in der Kombination von hüttenproduziertem Muranoglas mit hochindustriell gefertigtem Plexiglas. Im Kontext des muranese Handwerks kam dies einem neuartigen Umgang in der Kombination von Materialien gleich, so dass ein experimenteller Ansatz offenbar wird.<sup>294</sup>



**Abb.61** *Bucranion*, Skizze Le Corbusier, nicht datiert, Detailaufnahme aus FLC Paris, Inv.-Nr. C1-7-24. © Fondation Le Corbusier.



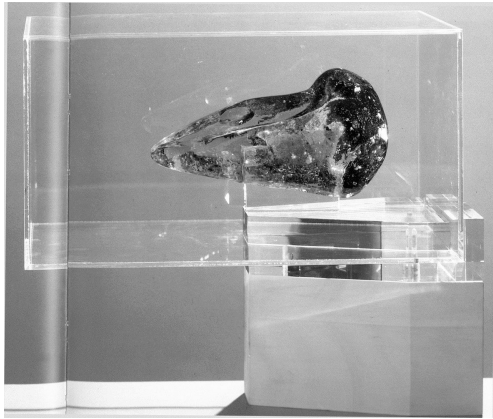
**Abb.62** *Bucranion*, Holzskulptur, Entwurf Le Corbusier, Ausführung Joseph Savina 1954, signiert „JS.LC“ aus: Licht / Verdet / Lejeune u.a. 1990, 146. © Fondation Le Corbusier.

Costantini und Corbusier gingen mit dem gläsernen *Bucranion* ein zweites gemeinsames Projekt an. Von Le Corbusier ausgeführte Skizzen und ein hölzernes Modell von Joseph Savina standen dem *Centro* als Vorlage zur Verfügung.<sup>295</sup> Auch wenn das Skizzenmaterial bisher nicht nachweisbar ist, so mag die gläserne Realisation einer Zeichnung nahe stehen, die in der Fondation Le Corbusier verwahrt ist. Deutlich gibt diese flüchtig festgehaltene Zeichnung die Umrisse des hölzernen Pendants wieder. Da jedoch der *Bucranion* nicht in zeitgenössischen

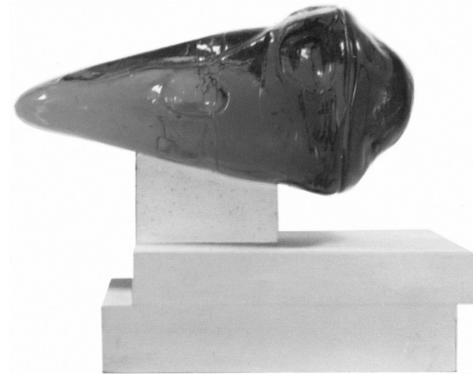
<sup>294</sup> Vergleichbar konträre Materialkombinationen setzte bisher nur Umberto Bellotto um, indem er in den 1920er Jahren Glas mit Schmiedeeisen kombinierte. Hierbei wurden Entwürfe teilweise von den *Artisti Barovier* und teilweise von Umberto Bellotto in dessen Schmiede hergestellt, und die Materialkombination beschränkte sich auf die Verwendung ursprünglicher Materialien wie hüttenproduziertem Glas und handgeschmiedetem Eisen; vgl. Rosa Barovier Mentasti: *Vetro Veneziano 1890-1990*. Venedig 1992, 42, 44.

<sup>295</sup> Le Corbusier schickte an Joseph Savina Vorlageskizzen, die als Grundlage des hölzernen *Bucranions* dienten; siehe Kap. 9.2.1. Dokument XXVI, Brief vom 10. Mai 1954 (FLC, Paris C2-10-100); am 13. Mai hatte Savina die Holzskulptur bereits vollendet; siehe Kap. 9.2.1. Dokument XXVI (FLC, Paris F3-18-118); im Oktober wurde die Skulptur von Paris nach Murano überführt, siehe Kap. 9.2.1. Dokumente XXXV (FLC C2-10-112), XXXVI (FLC C2-10-111), XXXVII (FLC C2-10-114).

Ausstellungen der 1950er Jahre erwähnt ist und erst in jüngeren Publikationen Beachtung findet<sup>296</sup>, möchte ich darauf verweisen, dass es aufgrund der Quellenlage sehr wohl möglich ist, dass die Realisierung in Glas erst Jahre später zur Ausführung gelangte.



**Abb.63** *Bucranion*, Entwurf Le Corbusier 1954; Privatsammlung Venedig, aus: Licht / Verdet / Lejeune u.a. 1990, 148-9. © Fucina degli Angeli.



**Abb.64** *Bucranion*, Entwurf Le Corbusier 1954, aus: Licht / Verdet / Lejeune u.a. 1990, 146. © Fucina degli Angeli.

Über das Projekt *Bucranion* ist bekannt, dass es in drei verschiedenen Größen und zwei Farbvarianten, in bernsteinfarbenem Gelb oder in Blau, gefertigt wurde<sup>297</sup>. Insgesamt entstanden 7 Exemplare, wobei die Sockelkonstruktionen stark voneinander abweichen. Einerseits konzipiert Costantini einen Sockel aus Plexiglas und Holz, andererseits einen Unterbau aus geschnittenem Marmor. Beiden Konstruktionen kommt die Bedeutung eines „kommentierenden Sockels“ zu, denn sie verstärken die Formgebung des zur Schau gestellten Exponats.

Im Gegensatz zum Holzmodell ist der gläserne *Bucranion* von einer ausgesprochenen Weichheit der Oberfläche gekennzeichnet, was darauf zurückzuführen ist, dass der massive Block aus einem Glasposten entstanden ist, der in heißem und warmem Zustand am Ofen modelliert wurde. Dadurch ist der *Bucranion* von einer Homogenität durchdrungen, die Oberfläche ist weich und ohne scharfe oder spitze Kanten geformt. Im Gegensatz hierzu wäre es auch möglich gewesen, einen bereits vorhandenen Glasblock zu verwenden und diesen mittels einer Kaltverarbeitungstechnik in die erforderliche Form zu bringen.

---

<sup>296</sup> Vgl. Licht/Verdet/Lejeune u.a. 1990, 146-9.

<sup>297</sup> Vgl. Licht/Verdet/Lejeune u.a. 1990. Der Zeitpunkt der Ausführung konnte im Zusammenhang der vorliegenden Studie nicht ermittelt werden.



Besonders die Technik des *battuto* oder *inciso* hätte zur Disposition gestanden, um die Oberfläche zu bearbeiten, um Schnittspuren zu erzeugen, die der subtraktiven Holzbearbeitungstechnik entsprechen. Doch indem die Bearbeitung des *Bucranion* am Ofen durchgeführt wurde, setzt der gläserne Schädel der skulptural gearbeiteten Vorgabe eine plastisch modulierte Alternative gegenüber.<sup>298</sup>

Rückblickend ist zu erkennen, dass die organisatorischen und technischen Schwierigkeiten immense Probleme aufwarfen. Im Grunde war das *Centro* überlastet, besonders während der Ausstellungsvorbereitungen. Da viele Projekte unter enormem Zeitdruck ausgeführt wurden, war in den 50er Jahren kein Spielraum für Korrekturen oder Experimente vorhanden. Letztendlich war die gesamte Unternehmung des *Centro* ein groß angelegtes Experiment, das am Beispiel Le Corbusiers in der Versuchsphase stagnierte.

---

<sup>298</sup> Ein wichtiges Element der Ausführungsvariante mit plexigläsernem Unterbau ist der zugehörige Schaukasten, welcher als Schutzhülle der Skulptur dient. Hier werden im Besonderen zwei Materialien mit konträren Materialeigenschaften konfrontiert: Die Schutzhülle und der Sockel bestehen aus resistentem Plexiglas, das gleichwohl an der Oberfläche schon durch leichte Kratzer beeinträchtigt werden kann. Das gläserne Innenleben setzt sich jedoch aus einer zerbrechlichen Materie zusammen, dem massiven Glasblock - der unter einer enormen Spannung steht und keineswegs die Stabilität von Plexiglas aufweist. Im Gegensatz zum Plexiglas hingegen ist die Oberfläche von Glas relativ unempfindlich gegenüber kleinen Kratzern. Insofern realisierte Costantini eine spannungsvolle Kombination von zwei Materialien, die an sich sehr ähnlich und doch grundverschieden sind.

### 6.3. Giò Ponti

Schon seit den 1930er Jahren hatte sich Giò Ponti neben seiner Tätigkeit als Architekt auch intensiv mit Design und Kunstgewerbe auseinandergesetzt: Sein Hauptinteresse galt der Keramik<sup>299</sup>, doch auch im Glashandwerk sammelte er entwerferische Erfahrungen in Zusammenarbeit mit verschiedenen Firmen in Murano und in der Toskana. Daher ist es möglich, seinen Beitrag für das *Centro Studio Pittori* in einen Werkzusammenhang zu stellen.

Ponti konzipierte für das *Centro Studio Pittori* einen einzigen Beitrag.<sup>300</sup> Sein Projekt, das den Titel *Luci* erhielt, wurde in der Hütte *I.V.R. Mazzega* unter der Leitung des *maestro vetraio* Ermanno Nason gefertigt und erstmals im Frühjahr des Jahres 1954 in der *I Mostra Internazionale del Vetro d'Arte di Murano* ausgestellt. Ein erhaltenes Exemplar befindet sich inzwischen im Historischen Museum Basel (Abb.65).<sup>301</sup> An diesem Objekt ist ersichtlich, dass die Gesamthöhe sich auf 36,5 cm beläuft und die ovale Bauchung eine Breite von 23,5 cm einnimmt.<sup>302</sup> Die Vase ist aus Klarglas dickwandig gearbeitet und entwickelt sich von einer annähernd runden Standfläche in einen taillierten Gefäßstamm, der sich nach oben zu einer ovalen Mündung leicht asymmetrisch ausbaucht. Von der Standfläche ausgehend umwinden zwei gegenläufige Spiralen den Gefäßkörper in dunklem Grün und Violett. Diese jeweils aus breiten Bändern bestehenden Auflagen sind auf den Gefäßkörper aufgeschmolzen, umfassen in einer steil ansteigenden Kurve die Bauchung des Gefäßes und erstrecken sich bis zur Mündung.

---

<sup>299</sup> Noch bevor Ponti sich mit dem Material Glas künstlerisch auseinandersetzte, sammelte er Erfahrung im Bereich der Keramik. In Mailand war er zwischen 1923 und 1930 künstlerischer Leiter der Firma *Richard-Ginori* und entwickelte Entwürfe von Serienobjekten im neoklassizistischen Stil – eine *produzione pontiana* – für die Herstellung in Doccia; vgl. Gian Carlo Bojani (Hg.): *Giò Ponti. Ceramica e architettura*. Florenz 1987.

<sup>300</sup> Pontis Beitrag für das *Centro Studio Pittori* wurde wiederholt und beiläufig in der jüngeren Literatur erwähnt; vgl. Deboni 1996, 39, 41; vgl. S. Viti Pagni: *Giò Ponti e il Design per il Vetro Empolese*, in: *Atti della III Giornata Nazionale di Studio AIHV „Il vetro fra antico e moderno: le più recenti scoperte archeologiche; un secolo di produzione e designer del vetro italiano (1897-1997)“*. Mailand 1999, 95-8.

<sup>301</sup> Durch die im Jahr 1955 kuratierte Ausstellung *Glaskunst aus Murano* gingen vereinzelte Ankäufe und Geschenke unmittelbar nach Beendigung der Ausstellung in den Bestand des Gewerbemuseums über (vgl. auch das Objekt *Capra* von Picasso, Abb.95). Nachdem das Gewerbemuseum im Jahr 1996 geschlossen wurde, übernahm das Historische Museum den Sammlungsbestand der kunstgewerblichen Abteilung.

<sup>302</sup> Die Breite des Fusses umfasst 13,5 cm und die Taille lediglich ca. 7 cm.



**Abb.65** *Luci*, Entwurf Giò Ponti, 1953/1954, hergestellt bei I.V.R. Mazzega, Maestro Vetrario Ermanno Nason; Höhe 36,5cm, Breite der ovalen Bauchung 23,5cm; Historisches Museum Basel, Fotoaufnahme 2001; Inv.-Nr. 1972.359.



**Abb.66** *Luci*, Entwurf Giò Ponti, 1953/ 1954, hergestellt bei I.V.R. Mazzega, Maestro Vetrario Ermanno Nason; aus: Katalog Basel 1955, 21.

Über die Umstände, die Giò Ponti veranlassten, an den Aktivitäten des *Centro Studio Pittori* teilzunehmen sind bisher keine Dokumente bekannt, ebenso wenig künstlerische Skizzen mit einem Entwurfskonzept des Projektes.<sup>303</sup> Daher richtet sich mein Interesse umso mehr auf seine bereits früher erprobten und erfolgten künstlerischen Interventionen im Bereich des Glashandwerks. Denn Ponti hatte schon seit ca. zwei Jahrzehnten Erfahrungen gesammelt.

Eine frühe künstlerische Intervention lässt sich in der Zusammenarbeit mit der Manufaktur *S.A.L.I.R.* ausmachen<sup>304</sup>, wo bereits in den dreißiger Jahren nach seinen zeichnerischen Vorlagen Objekte in Kaltbearbeitungstechnik nachveredelt wurden.<sup>305</sup> Die Ergebnisse dieser Zusammenarbeit sind in einer im Firmenarchiv verwahrten fotografischen Dokumentation erfasst und zeigen drei mit dem

---

<sup>303</sup> Eine Recherche im Archivio Giò Ponti an der Universität Parma ergab, dass keine Unterlagen zu Giò Pontis Glasschaffen archiviert zugänglich sind (Stand vom 25.9.2001).

<sup>304</sup> Die Manufaktur *S.A.L.I.R.* war ein Anlaufpunkt von zahlreichen Künstlern, die sich mit dem Material Glas auseinandersetzen. Neben Dino Martens, Flavio Poli und Riccardo Licata fanden erstmals auch Ettore Sottsass oder Vinicio Vianello in Murano eine Möglichkeit, ihre Ideen in Glas ausführen zu lassen. Bisher ist nicht erforscht, unter welchen Umständen die Künstlerkontakte geknüpft wurden. Einzig ein Bildkatalog ist vorhanden, der von Valeria Condera an der Università Ca' Foscari in Venedig als Lizenzatsarbeit eingereicht wurde; vgl. Valeria Condera: *I vetri d'arte della S.A.L.I.R.* (relatore G. Mazzariol). Venedig 1987 (unveröffentlicht).

<sup>305</sup> Valeria Condera ist der Hinweis zu verdanken, dass im Firmenarchiv von *S.A.L.I.R.* die Vorlagezeichnungen der drei erwähnten Gefäße verwahrt sind, unter der Inv.-Nr. 388 (*Donna al balcone*), 389 (*Annunciazione*), 390 (*Naufregio*); vgl. Condera 1987, 165-7.

Tiefschnitt bearbeitete Vasen (Abb.67, 68 und 69).<sup>306</sup> Anhand dieser Darstellungen ist ersichtlich, dass die Wahl eines zylindrischen Gefäßkörpers aus Klarglas die Konzentration auf die bildnerischen Szenen betont. Die Motive wurden im Tiefschnitt eingraviert, wobei die als Flächen und Linien entnommenen Bereiche als rau belassene Oberflächen erkennbar sind. Sie nehmen jeweils die Höhe des Gefäßkörpers ein: Hierbei handelt es sich um die Darstellung einer Frau am Balkon, *Donna al balcone*, eine Verkündigungsszene, *Annunciazione*, und die Darstellung eines Schiffbruchs, *Naufragio*. An den Bildkompositionen ist ersichtlich, dass besonders die bewegten Gesten des Winkens oder die Gesten der Engel im Kontrast zur Statik der Behältnisse stehen. Zudem wird deutlich, dass das Material Glas als Bildträger Verwendung findet und die eingeschnittenen figurativen Darstellungen im Vordergrund stehen. Pontis Bildwelt konzentriert sich in der Zweidimensionalität der wiedergegebenen Motive. Er wies mit seinem Beitrag einen Weg, um das Muranoglas mit Hilfe von reduzierten Gefäßkörpern und stilisierten großformatigen Dekoren in die Moderne zu führen.



**Abb.67** *Donna al balcone*, Entwurf Giò Ponti, hergestellt bei *Ferro Toso* und *S.A.L.I.R.*, ca. 1933, aus: Firmenarchiv *S.A.L.I.R.*, Murano.



**Abb.68** *Annunciazione*, Entwurf Giò Ponti, hergestellt bei *Ferro Toso* und *S.A.L.I.R.*, ca. 1933, aus: Firmenarchiv *S.A.L.I.R.*, Murano.



**Abb.69** *Naufragio*, Entwurf Giò Ponti, hergestellt bei *Ferro Toso* und *S.A.L.I.R.*, ca. 1933, aus: Firmenarchiv *S.A.L.I.R.*, Murano.

<sup>306</sup> Die abgebildeten Gläser wurden erstmals auf der V. Triennale 1933 in Mailand ausgestellt; Giò Ponti gehörte dem Organisationskomitee an, gemeinsam mit Mario Sironi und Alberto Felice. Vgl. Condera 1987, 165-7. Vgl. Agnoldomenico Pica: *Storia della Triennale di Milano 1918-1957*. Mailand 1957, 30-6.

Seine Beziehungen zur muranesischen Glasproduktion intensivierte Giò Ponti in den Jahren zwischen 1947 bis 1949. Für die Manufaktur *Venini*<sup>307</sup> entwickelte er charakteristische Farb- und Formmodelle und gestaltete Becher, Karaffen, Krüge, Lampen, Kandelaber und Spiegel.<sup>308</sup> Auch hier ging Ponti auf einfache Grundformen zurück, diese versah er jedoch mit Dekorationselementen wie z.B. farbigen Bändern, Spiralen oder mit applizierten gerippten Rüschen aus gläsernen Bändern oder Spiralen. Bevorzugt wählte er Grundfarben und kräftige Farbtöne, die er oftmals mit Klarglas kombinierte (Abb.71).



**Abb.70** Entwurf Giò Ponti für *Venini*; aus Mario Tedeschi / Lisa Ponti: *Oggetti illustri*, In: *Domus* Nr.231 Vol. 6 (1948), 34.



**Abb.71** Entwurf Giò Ponti für *Venini*, Skizze mit Hinweis „dato a Venini il 17/7/48“, aus: *Kajima Institute* (Hg.): *Giò Ponti 1891-1979. From Human-Scale to the Post-Modernism*. Tokyo 1986, 99.

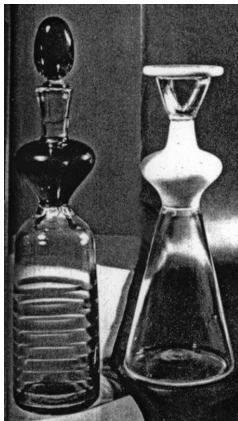
Wie am Beispiel einer auf das Jahr 1948 zu datierenden Serie zu sehen ist, entstanden Entwürfe, die unterhalb des Gefäßhalses auf dem zylindrischen oder glockenförmigen Gefäßbauch mit Rüschen verziert sind (Abb.70).<sup>309</sup> Eine ebenfalls charakteristische Ausbildung zeigen einige zwei Jahre später publizierte Karaffen - sie erwecken durch die betonte Ausprägung eines glockenförmigen Unterbaus,

<sup>307</sup> Giò Ponti und Paolo Venini waren bereits seit geraumer Zeit miteinander bekannt, denn Venini hatte in Mailand Jura studiert und war neben Giò Ponti, Tomaso Buzzi, Emilio Lancia, Michele Marelli und Pietro Chiesa Mitglied der im Jahr 1923 gegründeten Gruppe *Il Labirinto* um Carla Visconti di Modrone. Die Gruppe organisierte im gleichen Jahr die erste Triennaleausstellung in Monza unter dem Titel *I Mostra Internazionale delle Arti Decorative di Monza*. Gespräch mit Anna Venini de Santillana, am 13.3.1999 in Venedig.

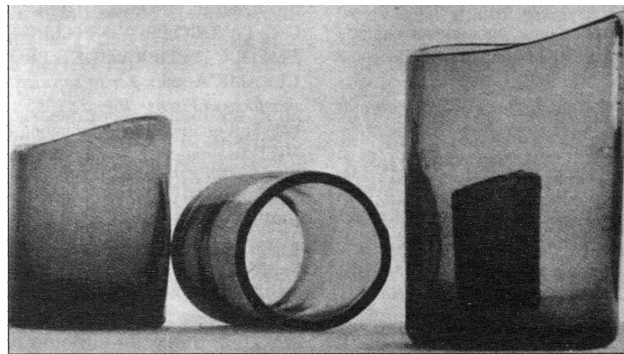
<sup>308</sup> Vgl. Ugo La Pietra (Hg.): *Giò Ponti: L'Arte s'innamora dell'Industria*. Mailand 1988, 154-55; vgl. *Kajima Institute* (Hg.): *Giò Ponti 1891-1979. From Human-Scale to the Post-Modernism*. Tokio 1986, 99.

<sup>309</sup> Die Affinität des in der Abb.72 wiedergegebenen taillierten Gefäßkörpers zum Erscheinungsbild einer weiblichen Figur veranlasste die *Domus*-Redaktion gar zum Hinweis, dass die Vasenserie auf der Interpretation einer weiblichen Grundfigur basiere: „*I vetri di Venini sono un giuoco allegro, bottiglie in crinolina (la bottiglia sta alle origini della figura femminile vestita)*“. Mario Tedeschi / Lisa Ponti: *Oggetti illustri*, In: *Domus* Nr.231 Vol. 6 (1948), 34.

einer Taille und des ausschweifenden Oberbaus in ihren Grundformen Assoziationen zu weiblichen Figuren (Abb.72). Die auf den Gefäßen aufliegenden Stöpsel oder Gefäßhälse stünden dementsprechend für den Bereich der Kopfpartie. Besonders in der Schwarzweißfotografie wird deutlich, wie durch die Übereinanderlagerung der gläsernen Elemente eine Kontur entsteht. Dadurch wird nicht nur eine zu einem Kinn spitz zulaufende Gesichtspartie angedeutet, es zeigt sich auch eine pointierte Ausbildung anthropomorpher Formen.



**Abb.72** Entwurf Giò Ponti für *Venini*; zwei Karaffen mit Deckel; aus: [Anon.]: Murano, In: *Domus* Nr. 252-3 (1950), 59.



**Abb.73** Entwurf Giò Ponti für *Taddei Empoli*; Bechervasen, aus: Stefania Viti Pagni: Gio Ponti e il Design per il Vetro Empolese, In: Daniela Ferrari / Gioia Meconcelli (Hg.): *Il vetro fra antico e moderno. Le più recenti scoperte archeologiche / Un secolo di produzione e designer del vetro italiano (1897-1997)*. Atti della III Giornata Nazionale di Studio AIHV. Mailand 1999, 98.

Giò Ponti lieferte nach seinen Beiträgen für die Veredelungsfirma *S.A.L.I.R.* und die Manufaktur *Venini* wenn auch wenig bekannte, so doch bedeutsame Beiträge. In Zusammenarbeit mit der florentinischen Hütte *Taddei Empoli*<sup>310</sup> entstanden Gefäße und Objekte, so z.B. ein ca. 1951 entworfenes Service von Trinkbechern in dickwandigem und leicht grünlich eingefärbtem Glas (Abb.73).<sup>311</sup> Die im Triennalearchiv in Mailand verwahrten Aufnahmen der Exponate zeigen die unregelmäßigen Wandungen und weichen Umrissse der Becher mit ihren schräg geschnittenen Mündungen.

Erst ca. drei Jahre später, mit dem Entwurf des Objektes *Luci*, leistete Ponti wieder einen Beitrag für das muraneser Glas. Nach den Projekten mit *S.A.L.I.R.*,

---

<sup>310</sup> Vgl. Stefania Viti Pagni: Il vetro artistico a Empoli nel XX secolo. Il Fenomeno Taddei, in: G. Meconcelli Notarianni / D. Ferrari (Hg.): *Atti della Giornata Nazionale di Studio - Il vetro all'antichità all'età contemporanea / I Quaderni del Giornale Economico* Nr. 5, Venedig 1996, 97-101; vgl. Viti Pagni 1999.

<sup>311</sup> Pontis Beitrag für Taddei Empoli wurde 1951 auf der Triennale in Mailand ausgestellt; vgl. Viti Pagni 1999, 97-8.

*Venini* und *Taddei Empoli* zeigte sich Ponti mit dem *Centro Studio Pittori* kooperativ. Auch wenn nur ein Objekt ausgearbeitet wurde, soll dies nicht über die Bedeutung dieser Kooperation hinwegtäuschen. Denn schon der unmittelbare Vergleich mit bisherigen Erfahrungen zeigt die Kontinuität und gleichzeitige Abkehr von seinen vorherigen Entwürfen: Während Ponti sich in seinen zeichnerischen Vorlagen mit den Motiven der *Donna al balcone*, der *Annunciazione* und dem *Naufragio* für eine Ausarbeitung in der Nachveredelung auseinandersetzte, intensiviert er seine Studien am Material Glas in besonderer Weise während seiner Zusammenarbeit mit der Manufaktur *Venini*, indem er mit reiche Farbkontraste oder dreidimensionale Verzierungselemente, wie z.B. gerippten Rüschen, die sich bisweilen spiralförmig um Flaschen winden, zur Geltung brachte. Diesen Ansatz reduzierte er bei seinem entwerferischen Umgang mit dem toskanischen Glas. Es ist das ursprüngliche, auf dem Festland, in waldreichen Regionen beheimatete *vetro verde*, das Ponti verwendete – eine Glasmasse, die nicht durch zusätzliche entfärbende Substanzen gereinigt ist, sondern in einem grünlichen Farbton erhärtet. Ponti verzichtete hierbei auf eine spezielle Farbgebung und konzentrierte den Entwurf maßgeblich auf die asymmetrischen Verformungen der Gefäßwandungen. Aufgrund der homogenen Formgebung und der Größenausdehnung äußert Ponti auf deutlichste Weise eine Entwurfsauffassung, die es zu konkretisieren gilt: Meiner Ansicht nach handelt es sich um die Verbildlichung einer polemischen Aussage, die nur zu verstehen ist, wenn das Objekt vor dem Hintergrund der Diskussionen um die Triennale- und Biennaleausstellungen erläutert wird.

Schon für die Triennale des Jahres 1951, die in der neu errichteten *Galleria del Vetro* neben Muranoglas auch Exponate anderer Glaszentren zeigte, war Ponti durch seine künstlerische Mitarbeit im Zusammenhang mit dem florentinischen Waldglas aufgefallen. Darüber hinaus leistete er in der Zeitschrift *Domus* den Versuch, durch einen Artikel auf die Vielfalt der Glasproduktion in der italienischen Glaslandschaft hinzuweisen und ermutigte die Biennaleleitung in Venedig zu der Genehmigung einer ebenfalls überregionalen Ausstellungsbeteiligung im kommenden Jahr. Pontis Vorschlag lebte von der Idee und glühenden Begeisterung, eine Gegenüberstellung von nationalen und internationalen Tendenzen zu arrangieren, um für das italienische Glas zu plädieren.

*„Ormai negli archivi e nella possibilità dei maestri moderni di Murano v'è tanta materia da fare una manifestazione spettacolosa. Ed accanto ai maestri siano eccitati a dare il loro contributo non genericamente 'gli artisti', per fare i dilettanti in una materia che non è la loro, ma 'quegli artisti' (come ad esempio Santomaso) che han dato prova di capacità inventiva seria e valorosa. Ed accanto a questa consacrazione di Murano voglia Venezia invitare Tapio Wirkkala, invitare i magistrali svedesi, e invitare 'certi' tedeschi, 'certi' francesi, 'certi' cecoslovacchi ed austriaci e inglesi, e non solo con gli ultimi pezzi ma anche con 'certi' pezzi famosi, dal 1900 in qua.“<sup>312</sup>*

Ponti unterbreitete der Biennaleleitung den Vorschlag, Gestalter aus dem europäischen Raum einzuladen. Konkret verwies er auf die Zusammenarbeit zwischen Archimede Seguso und Giuseppe Santomaso (Abb.8) und äußerte den Wunsch nach weiteren künstlerischen Interventionen, insbesondere von Künstlern verschiedener Nationen. Er nahm eine persönliche Wertung der ausländischen Entwerfer vor, wie sich anhand der Reihenfolge seiner Aufzählung zeigt: Zuerst nennt er den finnischen Beitrag, wobei er konkret auf den Entwerfer Tapio Wirkkala verweist, und anschließend schwedische, deutsche, französische, österreichische und englische Beiträge, wobei er wohlgemerkt nur von „certi“ spricht und damit nur herausragende Entwerfer anspricht. Fiel dieser Vorschlag auf fruchtbaren Boden? Keineswegs. Der Padiglione Venezia war im Jahr 1952 ausschließlich gläsernen Objekten vorbehalten, die im lokalen Kontext entworfen und gefertigt wurden.

Pontis Anregungen waren hingegen eine Vorausnahme des kosmopoliten Handelns, welches das *Centro Studio Pittori* wenig später in die Tat umsetzte. Da Ponti selbst involviert sein sollte, stellt sich die Frage, welche Besonderheit der Formfindung des Werkes *Luci* zugrunde liegt.

---

<sup>312</sup> Giò Ponti: I vetri italiani alla Triennale, In: Domus Nr. 262 (1951), 35-6.





**Abb.74** Triennale 1951, Blick auf Entwürfe von Tapio Wirkkala, hergestellt bei *Karhula Iittala*, Finnland. Archivio Storico, Triennale di Milano, Inv.-Nr. 1051.



**Abb.75** *Kantarelli*, Entwurf Tapio Wirkkala 1946, hergestellt bei *Iittala*, Finnland; aus: Finish Designmuseum, [www.designmuseum.fi/wirkkala](http://www.designmuseum.fi/wirkkala) [Stand: 15.2.2002].

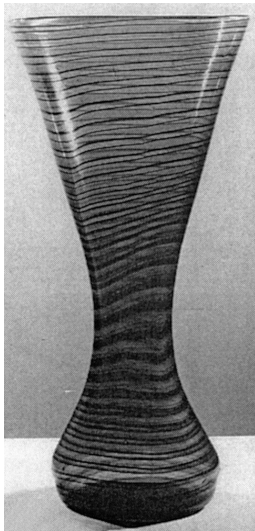
Angesichts der auf der Triennale des Jahres 1951 gezeigten Entwürfe von Tapio Wirkkala ist der im Jahr 1946 entworfenen Serie *Kantarelli* (Abb.75) ein gesondertes Interesse entgegenzubringen.<sup>313</sup> Die Vasen sind in Klarglas gearbeitet und durch vertikale parallele Linien in Kaltbearbeitungstechnik veredelt worden. Ihre Formgebung entwickelt sich homogen vom Fuß bis zur schräg angeschnittenen Mündung. Im gesamten Formverlauf ist eine Asymmetrie gegeben, die in Pontis Vase *Luci* eine Entsprechung findet. Formal stellt somit Pontis Objekt des *Centro Studio Pittori* eine Interpretation des Formempfindens von Tapio Wirkkala dar.<sup>314</sup>

Giò Ponti fügte seinem Objekt *Luci* gleichsam in der farblichen Gestaltung ein venezianisches Merkmal hinzu, das entschieden in die Moderne transportiert ist. Hierbei handelt es sich um die Verwendung farbiger Filigrana-Fadeneinlagen. Diese erfuhren bereits zuvor von Carlo Scarpa eine Neuformulierung (Abb.76). Im Jahr 1942 präsentierte Scarpa eine Serie von Filigrana-Entwürfen, die er mit dicken Wandungen kombinierte, und erzielte damit einen wesentlichen Bruch mit der Vorstellung von traditionellem, dünnwandig geblasenem Glas, das mit filigranen Fadenaufträgen verziert ist. Ponti führte Scarpas Entwurfsansatz weiter und ließ die Fadenaufträge als breite Bänder in die Wandung einarbeiten, so dass die

<sup>313</sup> Vgl. Marketta Kahma / Timo Keinänen: *Iittala Milanon Triennaaleissa. Iittala in the Triennales of Milan. Iittala 1987.*

<sup>314</sup> Schon im Jahr 1949 veröffentlichte Giò Ponti in dem von ihm gegründeten Magazin *Domus* charakteristische Gläser, die von Wirkkala entworfen wurden. Im Mittelpunkt stand mitunter die Vase *Kantarelli*, da sie als beispielhaft für das an Formen der Natur orientierte und auch als mystisch bezeichnete Formempfinden der nordischen Glaskunst gesehen wurde; vgl. [Anon.]: Tapio Wirkkala, *finlandese*, In: *Domus* Nr. 235 (1949), 34-5.

Reminiszenzen an die Tradition des venezianischen Glases plakativ zur Geltung gelangen.



**Abb.76** Entwurf Carlo Scarpa 1942;  
Vase in *Filigrana*-Technik; aus: Franco  
Deboni: I vetri Venini. Turin 1996, 49.

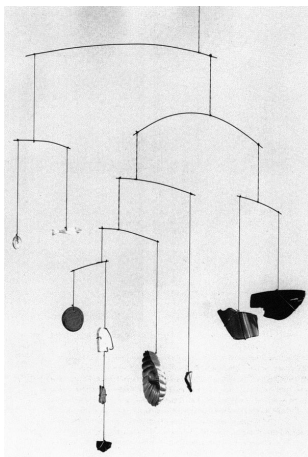
Insofern kann festgehalten werden, dass Ponti die Möglichkeit zur Mitarbeit am *Centro* als Chance gesehen hat und seinen Beitrag aus aktuellen Anregungen aus dem Bereich der Glaskunst entwickelte. Ihm ging es darum, das finnische Formempfinden in italienische Sphären zu transportieren. Während Wirkkalas Beispiel der Vase mit dem Titel *Kantarelli* durch eine stark nach außen geneigte Mündung in Erscheinung tritt, betont Pontis Vase *Luci* die Asymmetrie der Gefäßform durch eine stark nach innen gewölbte Mündung. Zusätzlich tritt anstelle eines geschnittenen Liniendekors eine doppelte und gegenläufige Farbspirale in Erscheinung.<sup>315</sup> Sein Objekt schuf eine ausdrucksvolle Interpretation der traditionellen Filigrana-Technik, und damit zeigte sich Giò Ponti als künstlerischer Ideengeber, der seine bisweilen schriftlich geäußerte Kritik am muraneser Glasgeschehen in einem konkreten Projekt emotional und entwerferisch umzusetzen vermochte.

---

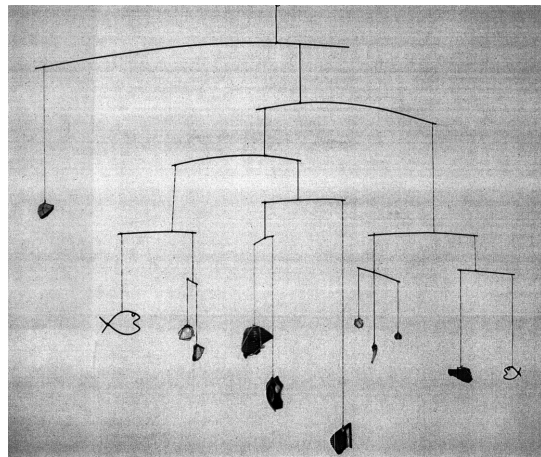
<sup>315</sup> Die gegenläufigen Linienvverläufe können als Anspielung auf die Bewegungsabläufe des Herstellungsprozesses gesehen werden, da an der Glasmacherpfeife die Glasmasse unter ständiger Rotation vor und im Ofen in die Länge gezogen und geformt wird.

#### 6.4. Alexander Calder

Calder verwendete bereits in seinem frühen Oeuvre das Material Glas zur Bewältigung künstlerischer Fragestellungen. In der Konzeption seiner Mobiles, die ab 1930 einen abstrakten Formenkanon umfassten<sup>316</sup>, verknüpfte er mitunter Fragmente von Glas, Ton oder Metall mit Faden und Draht. Mittels biegsamer Drähte umwickelte Calder scharfkantige Scherben und arrangierte Kompositionen mit gläsernen Elementen, die als Gewichte und Gegengewichte zur Wirkung gelangen.<sup>317</sup>



**Abb.77** Mobile aus Glas, Ton, Faden, Draht. Alexander Calder, 1935, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York; aus: Joan M. Marter: Alexander Calder. Cambridge 1991, 153.



**Abb.78** Mobile aus Draht, Faden und Glas. Alexander Calder, ca. 1940, Sammlung Herr und Frau Klaus Perls, New York (Provenienz Pierre Matisse, New York); aus: Daniel Marchesseau: Calder Intime. Paris 1989, 224.

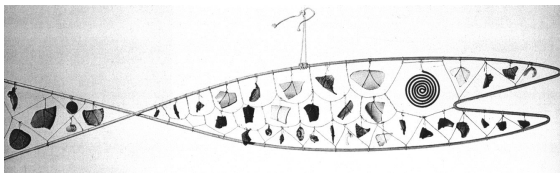
Am Beispiel eines im Jahr 1935 gebauten Mobiles des Guggenheim Museum in New York ist ersichtlich, dass Glasscherben in einer Komposition aus *objets trouvés* Verwendung finden (Abb.77). Zwei große gläserne Fragmente bilden das Hauptgewicht und balancieren weitere kleinteilige Elemente aus. Hier finden sich wiederum Glasscherben, die in einer Abfolge von drei miteinander verknüpften

---

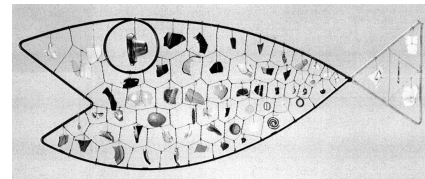
<sup>316</sup> Im Jahr 1930 besuchte Calder das Atelier Piet Mondrians in Paris und nannte die Begegnung mit Mondrians abstrakten Werken einen „*shock that started things*“. Seither stellte Calder Mobiles her, die sich von gegenständlichen Bezügen lösten; vgl. Joan M. Marter: Alexander Calder. Cambridge 1991, 97.

<sup>317</sup> Calder beherrschte die Kunst des Biegens von Drähten meisterhaft und bezeichnete sich selbst bisweilen als *wire sculptor*. In seinem Frühwerk stellte er zunächst Karikaturen und Porträts her, und nachdem er sich ab 1930 der Abstraktion zuwandte, bildeten Materialkombinationen ein zentrales Interesse.

Scherben zu einer Kette verbunden sind.<sup>318</sup> Ein weiteres, ehemals für Pierre Matisse in New York gefertigtes Mobile entstand circa fünf Jahre später. Es wurde überwiegend aus gläsernen Fragmenten gefertigt (Abb.78). Neben zwei aus Draht gebogenen stilisierten Fischen weist es je zehn separate Glasfragmente auf. Die bildnerischen Elemente aus Glas oder gebogenem Draht dienen als Beschwerungen der Endungen von Bindfäden, die jeweils an graziilen und miteinander verknüpften Drahtbügeln hängen.



**Abb.79** *Roxbury- Fisch*, Alexander Calder, ca. 1950, Metall und Glasfragmente, 25x152 cm, Privatsammlung Connecticut, aus: Marchesseau 1989, 240.



**Abb.80** *Fisch*, Alexander Calder, ca. 1950, Metall und Glasfragmente, 41x116 cm, The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C., aus: Marchesseau 1989, 236.

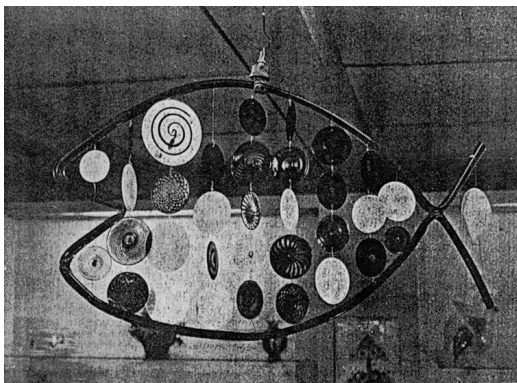
An der Kombinationsmöglichkeit von gegenständlichen Formen mit gläsernen Elementen arbeitete Calder weiter. Um das Jahr 1950 begann er, eine Serie von Mobiles zu bauen, die im Umriss eines stilisierten Fisches Glasfragmente aufnehmen. Dieser Rahmen spannt ein Netz von miteinander verknüpften Fäden auf, die eine Schuppenhaut evozieren. Quasi als einzelnes Schuppenelement ist in die Zwischenräume des verstrickten Musters jeweils ein Anhänger mit einem Glasfragment eingehängt. In einem relativ flachen Umriss, der sich über 1,52 Meter erstreckt, enthält der *Roxbury-Fisch*, den Calder um 1950 erschuf, insgesamt 40 gläserne Scherben (Abb.79). Eine etwas kürzere Variante von 1,16 Meter, mit einer größeren Höhengausdehnung von 41 Zentimeter, umfasst circa 60 Scherben und ist im Besitz des Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (Abb.80).

Das *Centro Studio Pittori* fragte im Jahr 1952 neben anderen bekannten Künstlern auch Calder an, ob er Interesse an einer Zusammenarbeit habe. Wenige Monate zuvor hatte er von der Biennale-Jury einen Gran Premio erhalten, und die Ausstellung seiner Skulpturen im amerikanischen Pavillon war in das Bewusstsein der Öffentlichkeit gerückt. Anlässlich des Aufbaus der Ausstellung war Calder in Venedig zugegen, und so erhielt er die Anfrage des *Centro*, nachdem er wieder in

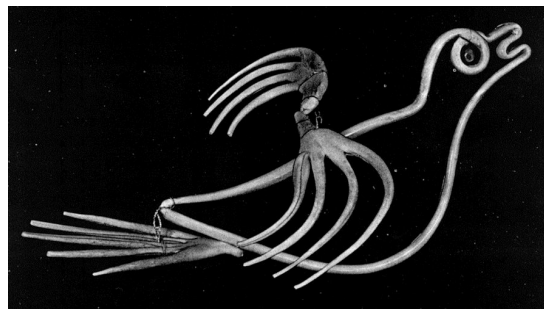
---

<sup>318</sup> Neben den Mobiles verwendete Calder Glasfragmente auch zur Herstellung von Ringen, Broschen oder Ohrringen; vgl. Daniel Marchesseau: Calder Intime. Paris 1989, 242-357.

seine Heimat zurückgekehrt war. Er antwortete in mehreren Briefen. Seinem Beitrag ist eine besondere Aufmerksamkeit entgegenzubringen, da seine Briefe publiziert vorliegen.<sup>319</sup> Der Briefaustausch bezieht sich auf den Entwurf von zwei Projekten - die *Colomba volante*, fliegende Taube (Abb.82), und ein weiteres Projekt in Form eines Fisches (Abb.81). Die vorliegenden zeitgenössischen Dokumente erlauben einen konkreten Blick auf die Frage nach der Motivation Calders, den Voraussetzungen, Schwierigkeiten und Chancen der Zusammenarbeit, die sich in diesen zwei gemeinsamen Projekten manifestierte.<sup>320</sup>



**Abb.81** *Pesce*, Entwurf Alexander Calder 1953, aus: Astone Gasparetto: *Antico e moderno nella vetraria di Murano*, In: *Sele Arte* Nr. 6 (1953), 31.



**Abb.82** *Colomba volante*, Entwurf Alexander Calder 1953, hergestellt bei *Ferro e Lazzarini*, aus: Roberto Aloï (Hg.): *Esempi di decorazione moderna di tutto il mondo. Vetri d'oggi*. Mailand 1955, 162.

Anhand von drei Briefen und mit einer zusätzlichen datierten Skizze, die an das „C.S.P.A.V. Murano“ gerichtet ist, kann eine Zusammenarbeit dokumentiert werden, vom anfänglichen Zögern des Künstlers bis hin zur Projektskizze mit Farb- und Maßangaben. Ein erster Brief vom 20. Februar 1953 offenbart Calders unmittelbare Reaktion auf die Anfrage des *Centro Studio Pittori*. Unverbindlich schrieb er an das *Centro*, dass zwar Interesse vorhanden, doch mundgeblasenes Glas ihm nicht ausreichend vertraut sei, so dass er Vorbehalte habe, Entwürfe zu fertigen. Aus diesem Grunde schlug er vor, bei Gelegenheit nach Venedig zu kommen, um sich mit der Materie bekannt zu machen. Da er zur selben Zeit seine Übersiedlung nach Südfrankreich plante, beabsichtigte er, von seinem künftigen

<sup>319</sup> Vgl. Licht / Verdet / Lejeune u.a. 1990, 83.

<sup>320</sup> Die Zusammenarbeit mit dem *Centro Studio Pittori* erwähnte Calder in seiner Autobiographie nicht. Ein Grund liegt darin, dass er in der Schilderung des Verlaufes seiner Karriere generell seinen Beiträgen im Bereich der Gebrauchskunst und des Kunsthandwerks keine große Bedeutung beimaß; vgl. Alexander Calder / Jean Davidson: *Calder. An Autobiography with Pictures*. London 1967.

Landsitz in der Nähe von Aix-en-Provence aus nach Venedig zu reisen, um möglicherweise ein gemeinsames Projekt anzugehen.

„Dear Sir. 20 Feb. 53

*I saw a movie of Murano the other day and thought it very beautiful. As a result I would like very much to collaborate with your project, but from this distance I feel I cannot design a Thing in Glass, whose qualities are so unfamiliar to me.*

*I am going to live in Aix-en-Provence, France in June, for a year, and expect to come to Venezia some time, and will come to see you. Perhaps Then I could make you a design.*

*Cordially yours*

*Alexander Calder“<sup>321</sup>*

Calder signalisierte sein prinzipielles Interesse. Gerade weil er einen über Murano gedrehten Film erwähnte, den er zuvor sah und durch den er einen positiven Eindruck vermittelt bekam, war er dem Gedanken nicht abgeneigt, einen Beitrag für die Idee des *Centro Studio Pittori* zu leisten. Insofern ist anzunehmen, dass das *Centro Studio Pittori* nach dem Erhalt der Nachricht den Kontakt intensivierte. Auch wenn hierüber keine genaueren Dokumente vorliegen, so kann davon ausgegangen werden, dass ein Telefonat oder eine schriftliche Reaktion folgten. Ein weiteres Briefdokument datiert vom 12. Mai des Jahres 1953 und bezieht sich auf das Projekt einer in Glas gefertigten Taube.

„Dear Mr. Costantini 12 May 53

*Here are some sketches for the colomba volante*

*1- you seek the center of gravity of the tail - perhaps adding weight to the heavier part*

*2- hook the eye + the tail to the body. If the body doesnt stay upright, make the belly heavier*

*3- hook on right wing + find where it must be supported so that wing is more or less horizontal*

*4. do the same with left wing*

*I think a pale milky blue-white would be a good color with a red eye*

*would \$ 200 be ok for compenso?*

*Cordially Alexander Calder“<sup>322</sup>*

Das Briefdokument entspricht quasi einer Bauanleitung. Es geht aus dem Text hervor, dass sich die Gestalt einer Taube aus insgesamt 5 Elementen ergibt: dem

---

<sup>321</sup> Licht / Verdet / Lejeune u.a. 1990, 83.

<sup>322</sup> Licht / Verdet / Lejeune u.a. 1990, 83.

Körper, den linken und rechten Flügeln, dem Schwanz sowie einem separaten Auge. Alle Elemente sollen miteinander verhakt werden und ein in sich bewegliches Objekt entstehen lassen. Als Farbe wird ein blasses Hellblau gewünscht, eine Angabe der Größenverhältnisse ist dem Brief jedoch nicht zu entnehmen.<sup>323</sup> Indessen erteilt Calder in seiner Anleitung Ratschläge zum Ineinanderhaken der einzelnen Elemente, wobei er seine bisher an Mobiles gewonnenen Erfahrungen weitergibt. Da die Gewichtsverlagerung der einzelnen Glieder entscheidend ist, empfiehlt er, eventuell zusätzliche Gewichte hinzuzufügen.<sup>324</sup>

Ein im Jahr 1955 publiziertes Schwarzweißfoto gibt einen Eindruck des realisierten Objektes wieder (Abb.82).<sup>325</sup> Es ist erkennbar, dass die Kontur aus erhitzten *Canne*<sup>326</sup>, die an der Lampe verformt wurden, gebogen ist.

Calder formulierte eine weitere Vorstellung in einem Brief vom 14. Mai 1953. Aus seinen Angaben ist ersichtlich, dass er sich für das Projekt eines Fisches einen Rahmen aus einer gebogenen roten Glasstange vorstellte, die sich über eine Spannweite von einem Meter erstreckte (Abb.81). Die Glasstange dient als Rahmen zur Aufhängung der sich aus Glasscheiben zusammensetzenden Ketten. Eine gesonderte Ausformung sollte das Auge des Fisches erfahren, indem es als schwarze gläserne Spirale gedacht war.

„Dear Sir,            14 May 53

(Hinweis: Skizze eines Fisches, mit Längenangabe von 1 m)

*make fish outline of red glass tubing - strong, arranging glass rings on inside - opposite each other for attaching coloured glass discs*

*Eye is a black glass spiral*

----

---

<sup>323</sup> Die im Brief erwähnten zusätzlichen Skizzen mögen hierüber Aufschluss geben, doch deren Verbleib ist bisweilen unbekannt.

<sup>324</sup> Mit großer Wahrscheinlichkeit lag im Aspekt der Gewichtsproportionierung eine entscheidende Schwierigkeit in der Herstellung des Objektes. Jede Korrektur hatte einen neuen Arbeitsprozess des Erhitzens, Umformens und Erkaltes zur Folge, so dass die Realisierung von Calders Vorschlag einen großen technischen Aufwand darstellte; zum Teil durch Aufschmelzungen, zum Teil durch wiederholtes Fertigen unterschiedlich schwerer Verformungen konnte ein Resultat erzielt werden, das letztendlich von einer Schnur gehalten wird und die im Objekt enthaltenen Gewichte ausbalanciert.

<sup>325</sup> Eine zugehörige Skizze ist nicht überliefert. Daher kann aus dem gegenwärtigen Stand der Forschung nicht nachvollzogen werden, inwiefern das Resultat mit der zugrunde liegenden Zeichnung übereinstimmt.

<sup>326</sup> *Canne* ist die Bezeichnung für Glasstangen, die in kaltem Zustand in Scheiben, sogenannten *Murrine* geschnitten werden können; im erwärmten Zustand können Glasstangen in Form gebogen werden.

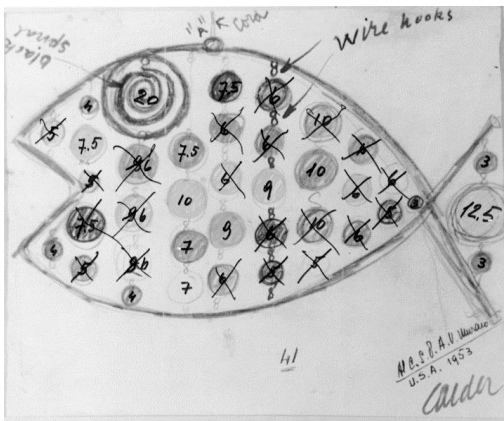
Then arrange glass discs in columns, hooking them together loosely so that they will turn a bit in the wind.

Finally find point "A" of support at which fish hangs horizontal and either attach cord directly, or arrange something out of glass (possibly reinforced with wire). But it must be strong. Then hang fish on fairly long cord where there is a breeze,

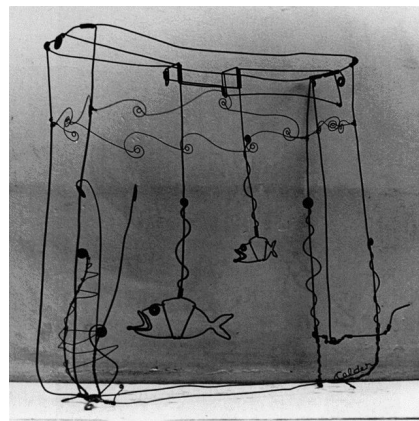
Cordially yours

Calder<sup>327</sup>

Eine dem Brief beigegefügte Skizze verdeutlicht Calders Intention (Abb.83). Er variierte die Grundform seiner zuvor gefertigten Mobiles, die er als stilisierte Fische gearbeitet hatte. Für das *Centro Studio Pittori* konzipierte er ein Projekt, bei dem Butzenscheiben Verwendung fanden, wobei der Rahmen und das Auge idealerweise als geschwungene *canne* gedacht waren. Diese Vorstellung unterlag allerdings technischen Schwierigkeiten. Einerseits hätte der gläserne Rahmen einer all zu großen Spannung standhalten müssen, und auch die fragile gläserne Spirale des stilisierten Auges wäre einer enormen Eigenspannung unterworfen worden. Aufgrund dieser technischen Schwierigkeiten wurden in der Ausführung des Entwurfes einige wesentliche Änderungen vollzogen. Insbesondere das Auge wurde entschieden umgedeutet. Anstatt einen Ring mit einer in sich pendelnden Spirale zu fertigen, zeigt das Resultat eine Scheibe mit aufgeschmolzener Spirale.<sup>328</sup>



**Abb.83** Skizze für das Objekt *Pesce*, Alexander Calder, signiert und datiert „Al C.S.P.A.V. Murano - U.S.A. 1953 Calder“, aus: Licht / Verdet / Lejeune u.a. 1990, 83.



**Abb.84** *Fishbowl with crank*, Alexander Calder 1929, Privatsammlung New York; aus: Marter 1991, 88.

<sup>327</sup> Licht / Verdet / Lejeune u.a. 1990, 83.

<sup>328</sup> Ein Vergleich der Skizze zum Resultat zeigt, dass die Anzahl der Kreissegmente nicht übereinstimmt; beispielsweise ist in die Schwanzflosse des realisierten *Pesce* lediglich ein einzelnes hängendes Kreiselement eingehängt. Aus der fotografierten Abbildung ist nicht ersichtlich, ob der Rahmen aus Glas oder aus geschmiedetem Eisen gefertigt ist. Dem möchte ich hinzufügen, dass die frühe Ausführung des Objektes nicht zu verwechseln ist mit späteren Realisationen; ein heute in den Räumlichkeiten der *Fucina degli Angeli* ausgestellt Exemplar weist eine Größe von annähernd zwei Metern auf.



Die Zusammenarbeit zwischen Calder und dem *Centro Studio Pittori* nahm einen unglücklichen Ausgang. Aus Costantinis Lebensschilderung geht hervor, dass er im Auftrag des *Centro Studio Pittori* ein Exemplar an Calders Exklusivhändler in Paris überreichte<sup>329</sup> und dass das Glasobjekt aus nicht geklärten Gründen zu Bruch ging, ehe Calder es begutachten konnte. Costantini äußerte hierzu, dass ihm die gleichgültige Haltung des Kunsthändlers klar zu verstehen gab, dass keine weitere Zusammenarbeit zwischen Calder und dem *Centro* erwünscht sei. Daher wurden in der Folge keine zusätzlichen Projekte anvisiert.<sup>330</sup>

Im Hinblick auf Calders Werkentwicklung rekurren sowohl die *Colomba volante* als auch der *Pesce* in ihrer Konzeption der linearen Darstellung von Umrissen auf Calders frühe Schaffensphase in den 20er Jahren, als er *wire sculptures* mit zoomorphen Motiven fertigte (Abb.84). Calders Vorschläge für das *Centro Studio Pittori* enthalten deutliche formale Rückbezüge innerhalb seiner eigenen Werkentwicklung, insbesondere durch das Motiv des Fisches<sup>331</sup>. Der durch das *Centro Studio Pittori* forcierte Einsatz von Muranoglas führte schließlich dahin, dass Calder anstelle der Verwendung von gläsernen Fragmenten sich zugunsten von separat gefertigten bildnerischen Elementen entschied. Calder delegierte nunmehr die formale Ausarbeitung seiner in Skizzen fixierten Vorstellungen und verzichtete auf eine spontane und authentische, den *wire sculptures* eigene Wirksamkeit, die er im Verlaufe seines Frühwerkes personaliter fertigte. Ein Schritt von der miniaturhaften Darstellung in Form von Drahtskulpturen zu groß dimensionierten Motiven zeigt ein experimentelles und ins Monumentale gesteigertes Werk.

---

<sup>329</sup> Es handelt sich hierbei um die Galerie Maeght, Paris.

<sup>330</sup> Vgl. Serena / Berruti 1993, 31-2.

<sup>331</sup> Insbesondere in der Herstellung von Broschen und Ohrringen in den späten 30er und zu Beginn der 40er Jahren verwendete Calder das Motiv stilisierter Fische in miniaturisierter Form. Erst in den *Mobiles* wurden Umrissse auf monumentale Masse von mehr als einem Meter Längenausdehnung vergrößert.

## 6.5. Pablo Picasso

Im März 1954 reiste Costantini als Delegierter des *Centro Studio Pittori* an die Côte d'Azur, nach Vallauris. Er war von dem Willen geleitet, eine Zusammenkunft mit Picasso zu erwirken. Als er Picasso in seiner Villa in Golfe-Juan besuchte, präsentierte er die bisherigen Projekte des *Centro Studio Pittori* und Picasso fand unmittelbar Gefallen an der Vorstellung, Ideen in Glas zu formulieren. Daher riet er Costantini, zunächst das Musée Grimaldi in Antibes zu besuchen, um sich mit seiner Kunst vertraut zu machen. Anschließend trafen sich Picasso und Costantini zu einer erneuten Besprechung. Dabei erhielt Costantini das Einverständnis von Picasso zur Fertigung von Werken nach seinen Vorlagen. Damit war Costantinis Mission mehr als geglückt.<sup>332</sup>

Vallauris befand sich in der Mitte der 40er Jahre in einem enormen wirtschaftlichen Niedergang, den Daniel-Henry Kahnweiler in Worte zu fassen vermochte. Im Jahr 1957 berichtete er in einem Rückblick über die einst aussichtslose Situation der vom ansässigen Töpferhandwerk geprägten Gemeinde.

*„Seit Jahrhunderten erzeugt man hier Töpferwaren. Während des Krieges verkauften die kleinen Werkstätten Kasserollen und feuerfeste Töpfe, aber seitdem der Friede hergestellt wurde, erhielten die Käufer wieder Eisen-, Email- und Glasgefäße und verzichteten auf die irdenen Töpfe. Man versuchte, Vasen, Aschenbecher und Krüge mit pseudoprovenzalischer Verzierung auf den Markt zu bringen, doch vergebens, die Käufer verhielten sich ablehnend. Die Arbeitslosigkeit wurde immer größer, eine Werkstätte nach der anderen ging zugrunde. Geschlossene Fensterläden, abbröckelnde Fassaden, die kleine Stadt war im Aussterben.“*<sup>333</sup>

Die fünfziger Jahre hingegen entwickelten sich zum „*l'âge d'or de Vallauris*“.<sup>334</sup> Der Grund dafür lag an dem starken Interesse, das in der unmittelbaren Nachkriegszeit am Kunstgewerbe aufkam. Auch Pablo Picasso wurde in den Bann gezogen. So sehr sogar, dass er in Zusammenarbeit mit der

---

<sup>332</sup> In Costantinis Biografie wurde das beharrliche Warten auf einen Empfangstermin, das letztlich erfolgte gegenseitige Kennenlernen und Picassos dabei geäußertes Interesse ausführlich und emphatisch dargestellt. Vgl. Serena / Berruti 1993, 35-38.

<sup>333</sup> Daniel-Henry Kahnweiler: Picasso. Keramik Ceramic Céramique. Hannover 1957, 7.

<sup>334</sup> Vgl. Anne Lajoix: L'âge d'or de Vallauris. Paris 1995.

Manufaktur *Madoura* ein umfangreiches keramisches Oeuvre schuf.<sup>335</sup> Heutigen Schätzungen zufolge gehen ungefähr zwischen 3000 und 4000 Objekte auf seine Autorenschaft zurück.<sup>336</sup> Da Picasso selbst das Töpferhandwerk nicht ausübte, griff er auf vorgefertigte Formen zurück. Er nutzte das Medium Ton als Bildträger, teilweise modellierte und bearbeitete er traditionelle Formen, teilweise entwarf er eigens Skizzen für neue Modelle und Formabwandlungen (Abb.98 und 99).

Picasso öffnete auch dem *Centro Studio Pittori* und der *Fucina degli Angeli* das bunte und breite Panoptikum seiner Ideen. Aus der zeitgenössischen Literatur konnten insgesamt fünfzehn Projekte in den 1950er Jahren ermittelt werden, die auf seinem Formengut basieren. Ihnen ist gemeinsam, dass sie auf Vorlagen rekurren, die in Südfrankreich erschaffen wurden und größtenteils von Costantini vor Ort, in Picassos Umgebung, studiert werden konnten: hierzu dienten eigens angefertigte Skizzen, zuvor entstandene Gemälde, Keramiken sowie Bildvorlagen aus Publikationen.<sup>337</sup>

Die heute in einer Privatsammlung verwahrte Skizze eines *Centauro* ist auf den 25. März 1954 datiert und kann als Zeugnis der unmittelbaren Begeisterung Picassos für das Material Glas gelten (Abb.85).<sup>338</sup> Das Skizzenblatt wurde Costantini auf seine Rückreise nach Venedig mitgegeben und dort vor Ort, in Murano ausgeführt.<sup>339</sup>

---

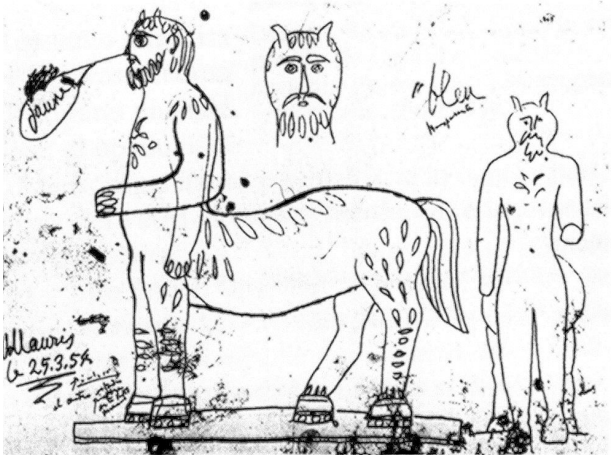
<sup>335</sup> Daniel-Henry Kahnweiler berichtete, dass ein in Vallauris ansässiger Maler den entscheidenden Anstoß gab und Picasso dazu bewegte, eine der wenigen noch aktiven Werkstätten zu besuchen: „Auf diese Weise betrat er zuerst die Werkstätte *Madoura* und lernte *Suzanne* und *Georges Ramié* kennen. Sie gefielen ihm gleich, und als *Suzanne Ramié* ihn bat, einen Versuch zu machen, modellierte er einen kleinen Stier.“ Vgl. Kahnweiler 1957, 8.

<sup>336</sup> Bernhard Ruiz Picasso nennt in seiner Schätzung ca. 3000 keramische Arbeiten, Marilyn McCully sogar ca. 4000 Werke; Danièle Giraudy weist darauf hin, dass zwischen Oktober 1947 und Oktober 1948 annähernd 2000 Objekte entstanden sind; vgl. Bernard Ruiz-Picasso: Picasso, Pittore delle Forme, in: Marilyn McCully (Hg.): Picasso. Scolpire e dipingere la Ceramica. Ferrara 2000, 28; vgl. Marilyn McCully: Introduzione, in: McCully 2000, 19; vgl. Danièle Giraudy: Guide du Musée Picasso - Antibes. Paris 1987, 53.

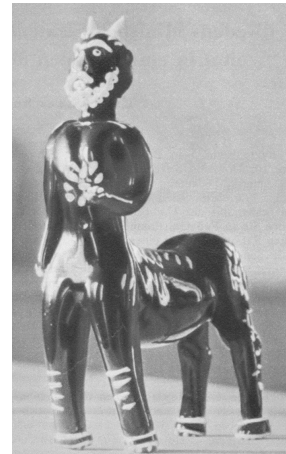
<sup>337</sup> Die folgenden Erörterungen geben Aufschluss über die den Glasobjekten zugrunde liegenden Skizzen, Gemälde, Keramiken und Bildvorlagen aus Publikationen; Die Datierungen der Skulpturen aus Keramik beziehen sich auf die Angaben von Georges Ramié: Picasso Keramik. Bern 1980, 109-12, 115, 285-6.

<sup>338</sup> Die Signatur und Datierung des *Centauro* ist neben der Ortsangabe auch mit einem Hinweis des Adressaten versehen: „*Vallauris le 25.3.54 Picasso al centro studio pittore arte vetro Murano*“. Erstmals publiziert in: Deboni 1996, 40.

<sup>339</sup> Costantini erwähnt zwei weitere Skizzen, die während seines Aufenthaltes im März 1954 entstanden sind. Neben der Zeichnung des *Centauro* handelt es sich um eine Zeichnung für das Projekt *Flamenco* und den *Giano Bifronte*. Vgl. Serena / Berruti 1993, 38.



**Abb.85** Skizze für das Objekt *Centauro*, Pablo Picasso, datiert und signiert (Vallauris, 25.3.54 - Picasso); aus Franco Deboni: Murano '900. Mailand 1996, 40.



**Abb.86** *Centauro*, Entwurf Pablo Picasso 1954; Glas, ausgeführt bei *Dalla Venezia & Martinuzzi*, aus: *Sie und Er* (Schweiz), 1950er Jahre, StABS Basel; „Glaskunst aus Murano“ ED-Reg 24-6-1-1.

Die Skizze zeigt einen Zentaur auf einem Sockel in verschiedenen Positionen: in der Seitenansicht, die gleiche Figur in Vorderansicht sowie eine leicht vergrößerte Vorstellung des Kopfes. Die Umrisse des Objektes sind in wenigen durchgehenden Linien festgehalten, und anstatt die Zeichnung mit Farben zu unterlegen, versah Picasso seinen Zentaur mit einer Sprechblase, die den Hinweis auf die Farbgebung - „jaune“ - beinhaltet. Aus einem weiteren Hinweis geht der Wunsch nach einem „bleu transparent“ hervor, doch ist nicht eindeutig zu erkennen, welche Farbe auf den Körper des Objektes Bezug nimmt und welche Farbe die zusätzlichen Applikationen bestimmt. Somit sind die Farbhinweise lediglich Gedankenstützen für die Ausführung des Projektes, das mündlich mit Costantini besprochen wurde.

Aus einer zeitgenössischen Farbaufnahme geht hervor, dass der Zentaur in einer Glasmasse aus transparentem Blau und opaken gelben Applikationen gearbeitet wurde (Abb.86). Soweit es die Dehnbarkeit und Detailgenauigkeit des Materials zulässt, wurde die Vorgabe der Skizze realisiert und vom Glashandwerker umgesetzt.<sup>340</sup> Auf eine Ausarbeitung eines gläsernen Sockels hingegen wurde verzichtet.

---

<sup>340</sup> Geringfügige Unklarheiten gibt es lediglich im Hinblick auf die Skizze. Beispielsweise tritt der Zentaur in den verschiedenen Ansichten in unterschiedlicher Körperlichkeit in Erscheinung: Während die Seitenansicht eine untersetzte Figur zeigt, ist der Zentaur in seiner Vorderansicht von einer schlanken Taille geprägt.

Die im Jahr 1954 realisierten Picasso-Projekte des *Centro Studio Pittori* finden ihre Vorbilder vornehmlich in einer Gruppe von skulpturalen Gefäßen, die im Musée Grimaldi ausgestellt waren.<sup>341</sup> Folgende Projekte sind zu nennen: *Capra* (Abb.89), *Toro* (Abb.90), *Portatrice d'Acqua* (Abb.91), *Colomba* (Abb.94), *Condor* (Abb.95), *Gufo* bzw. *Burlesco* (Abb.96) und *Flamenco* (97).<sup>342</sup> Da jedes vom *Centro* gefertigte Projekt eine keramische Vorlage in Glas übersetzt, bedarf zunächst das Wirken Picassos im Bereich der Keramik einer genaueren Betrachtung. Seine keramischen Werke lassen sich im Wesentlichen in drei Kategorien unterteilen<sup>343</sup>: Persönlich bearbeitete, signierte und datierte Einzelstücke, darüber hinaus *empreintes originales*, d.h. auf Keramiken eingeprägte Abzüge nach Druckstöcken<sup>344</sup>, sowie *répliques authentiques*, die auch unter der Bezeichnung *Editions Picasso* bekannt sind.<sup>345</sup> Bei letzterem handelt es sich um Nachbildungen bereits existierender Keramiken, die ohne direkte Intervention Picassos entstanden.<sup>346</sup>

---

<sup>341</sup> Nachdem Picasso im Jahr 1946 von dem Museumskurator, Romuald Dor de la Souchère das Angebot erhielt, im Musée Grimaldi Atelierräume zu beziehen, nutzte er während des Zeitraums von sechs Monaten Räumlichkeiten im Schloss als Atelier. Im Jahr 1948 fand im Musée Grimaldi unter dem Titel *Picasso: Céramique Peinture Dessin* eine gattungsübergreifende Ausstellung statt, und Picasso schenkte im Jahr 1948 neben Gemälden auch 77 Keramiken, die in Vallauris hergestellt wurden, an das Museum. Vgl. Giraudy 1987, 5; vgl. McCully 2000, 229-30.

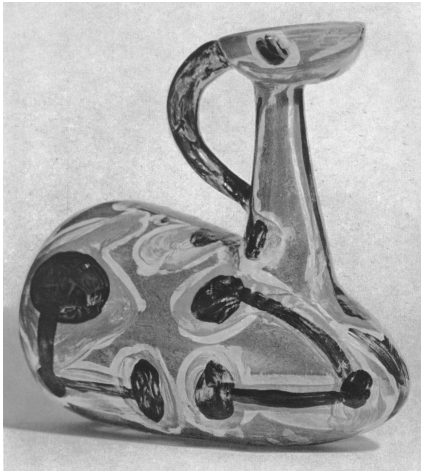
<sup>342</sup> Insgesamt zehn Projekte aus Glas (*Centauro*, *Pesce-cesto*, *Acquaiola*, *Portatrice d'Acqua*, *Capra*, *Toro*, *Colomba*, *Condor*, *Gufo* bzw. *Burlesco*, *Flamenco*) wurden auf der *I Mostra Internazionale del Vetro d'Arte di Murano* im Palazzo delle Esposizioni in Rom ausgestellt. Die Eröffnung der Ausstellung fand am 22. Mai 1954 statt - zwischen dem Zeitpunkt des gegenseitigen Kennenlernens von Costantini und Picasso und der öffentlichen Präsentation dieser ersten Werkgruppe vergingen weniger als zwei Monate. Vgl. Kap. 9.3.1.

<sup>343</sup> Vgl. McCully 2000, 45.

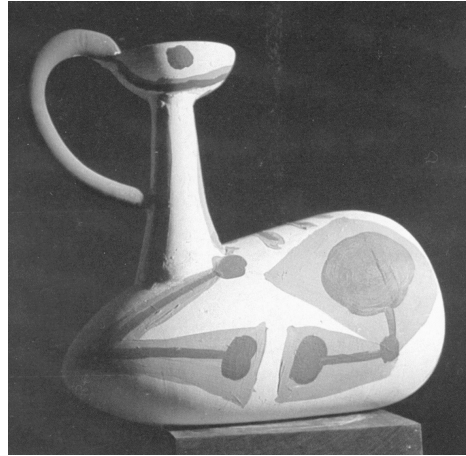
<sup>344</sup> Die *empreintes originales* werden Picassos grafischem Werk zugeordnet, z.B. wies Georges Bloch eigens darauf hin, dass Keramik als Träger der eingepprägten druckgrafischen Vorlagen Verwendung fand. Vgl. Georges Bloch: *Pablo Picasso. Vol.III. Catalogue de l'oeuvre gravé céramique*. Bern 1972.

<sup>345</sup> Sowohl die *empreintes originales* als auch die *répliques authentiques* erreichen in der Regel eine Stückauflage, die sich auf mindestens 25 Exemplare beläuft. Als höchste Limitierung erreichen einige Serien eine Auflage von 500 Keramiken. Vgl. Alain Ramié: *Picasso. Catalogue de l'oeuvre céramique édité 1947-1971*. Paris 1988.

<sup>346</sup> Der von Alain Ramié herausgegebene Katalog zu den Repliken und Serien der Manufaktur *Madoura*, die in den Jahren zwischen 1947 und 1971 von Picasso entworfenen wurden, erhebt nachdrücklich den Anspruch, dass es sich hierbei um autorisierte Auflagen handelt. Ein von Picasso signiertes Zertifikat gilt demonstrativ und pauschal als Bestätigung: „*Je soussigné Pablo PICASSO certifie, par la présente, avoir fait entière remise de mes droits d'auteur au profit des Ateliers MADOURA, de VALLAURIS (A.M. France) en ce qui concerne les éditions céramiques que je leur ai données en toute propriété, exclusive. A Cannes, le neuf Décembre mil neuf cent soixante sept.*“ Zusätzlicher handschriftlicher Vermerk Picassos: „*Lu et approuvé Picasso le 9.12.67. Mougins A.M. France*“. Ramié 1988, 21.



**Abb.87** *Capra*, Entwurf Pablo Picasso 1947, Höhe 38 cm, aus: Daniel-Henry Kahnweiler: Picasso. Keramik Ceramic Céramique. Hannover 1957, 98.



**Abb.88** *Capra*, Entwurf Pablo Picasso 1947, Höhe: 32 cm, Breite 28 cm, Tiefe 15 cm; nicht signiert, nicht datiert; Musée Picasso, Antibes; Inv.-Nr. M.P.49.4-46.; aus: Ramié 1980, 112.

Der Kunstbetrieb nahm Picassos Leidenschaft für Keramiken mit Skepsis auf. Nach Überlieferung von Bernard Ruiz-Picasso war Picassos Händler Daniel-Henry Kahnweiler zwar interessiert am keramischen Werk - aber *de facto* eher abgeneigt; Ruiz-Picasso verweist auch darauf, dass eine Erklärung in Picassos Einwilligung zur Vervielfältigung seiner Werke liegen mag.<sup>347</sup> Dabei verschwimmen bisweilen die Grenzen zwischen den drei erwähnten Kategorien, so dass Original und Replik nur schwer zu unterscheiden sind.<sup>348</sup> Oftmals weisen die Originale eine äußerst spontan bearbeitete Farb- und Formgebung der Oberflächen auf. Hier trug Picasso eigenhändig Farbe auf, ritzte Furchen in den Ton, formte die Masse um, entnahm oder fügte Material hinzu.<sup>349</sup> Solche Objekte dienten als Vorbild für Serienaufgaben, die von Werkstattmitarbeitern unter Picassos Anleitung ausgeführt wurden. Sehr wahrscheinlich stehen die beiden abgebildeten Capra-Vasen im genannten Spannungsverhältnis zueinander.<sup>350</sup> Es ist anzunehmen, dass die von Daniel-Henry Kahnweiler 1957 publizierte *Capra* (Abb.87) das Vorbild für die *Capra* des Musée Picasso in Antibes darstellt (Abb.88). Interessant ist dabei die unterschiedliche Disposition der Henkel der beiden Objekte: Ein Henkel ist zum Rücken der Skulptur

<sup>347</sup> Vgl. Ruiz-Picasso in: McCully 2000, 28.

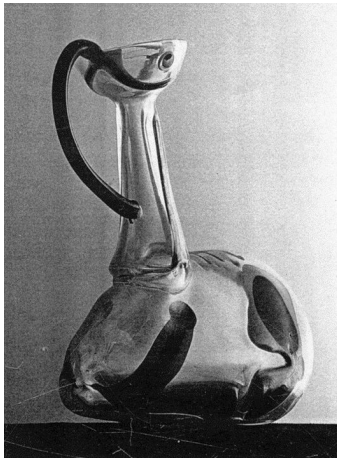
<sup>348</sup> Georges Ramié berichtet, dass selbst Picasso seine eigenhändig bearbeiteten Werke manchmal mit den Repliken verwechselte. Vgl. Ramié 1980, 264.

<sup>349</sup> Picassos Arbeitsweise in der Werkstatt *Madoura* war recht eigenwillig, da er ungehemmt und frei von technischen Bedenken das Material formte. Darauf wies bereits Georges Bloch hin: „Er arbeitet mit dem Werkzeug des Töpfers, mit Stichel, Hohleisen, Molette und Roulette, aber auch mit dem stumpfen Ende eines Bleistifts, mit einem Messer oder irgendeinem Ding, das ihm gerade zur Hand liegt.“ Bloch 1972, 8.

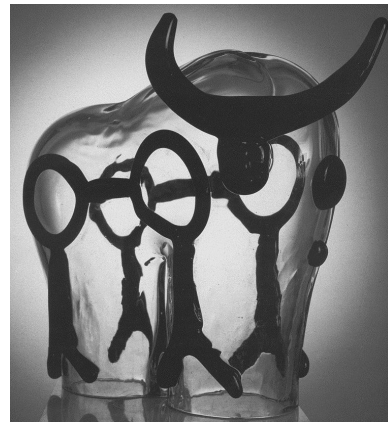
<sup>350</sup> Der Größenunterschied der beiden Objekte ist minimal (Maßangaben der Höhe: 38 und 32 cm, siehe Abb.87 und 88).

ausgerichtet, der andere weist in die entgegengesetzte Richtung. Hierbei ist anzunehmen, dass Picasso diese Änderung wünschte oder eigenhändig durchführte.

Die Arbeiten des *Centro Studio Pittori* entsprechen weder der ersten noch der zweiten und dritten Kategorie der keramischen Werke. Da die unter der Leitung des *Centro* ausgeführten Exemplare in einer Limitierung von drei Objekten hergestellt wurden, stehen die Gläser zwar den keramischen Einzelstücken nahe, jedoch wurden sie nicht persönlich von Picasso bearbeitet. Dies wäre handwerklich nicht zu bewältigen gewesen.

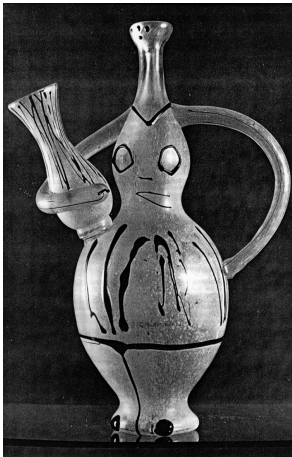


**Abb.89** *Capra*, Entwurf Pablo Picasso 1947/54; Glas, hergestellt bei *I.V.R. Mazzega*, Höhe 32 cm, Breite 43 cm, Tiefe 17 cm; Historisches Museum der Stadt Basel; Inv.-Nr. 1972.355; aus: StABS Basel; „Glaskunst aus Murano“ ED-Reg 24 8-1-17.



**Abb.90** *Toro*, Entwurf Pablo Picasso 1947/54; Glas, Ausführung *Archimede Seguso*, aus: Licht / Verdet / Lejeune u.a. 1990, 170.

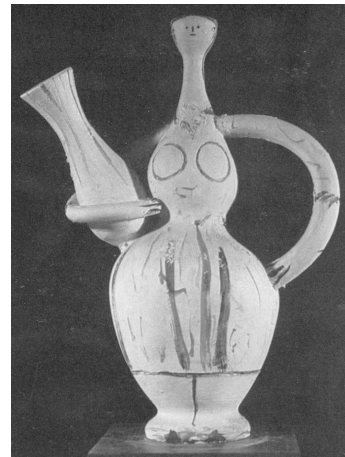
Im Vergleich zur Keramik liegt die Besonderheit der gläsernen Objekte in den zur Wirkung gelangenden Materialqualitäten: Oftmals bilden Fadenauflagen akzentuierende Konturen, die auf durchsichtigem Glas reizvolle Effekte bewirken, indem die Konturen der Vorder- und Rückseite gleichzeitig sichtbar werden. In der Ansicht und der Durchsicht überlagern sich Farbverläufe und Linien. Der Blick des Betrachters wird dabei an der Oberfläche der Skulptur und durch sie hindurch geleitet (Abb.89,90,94,96,97,99,104). Deutlich wird der spielerische Charakter der gläsernen Beiträge auch anhand einiger Details, beispielsweise im Umgang mit Henkeln, die eine Selbstständigkeit erlangen, zum künstlerischen Ausdrucksmittel mutieren und jeglicher Zweckmäßigkeit entbehren. Im Falle der Benutzung würden sie besonders bei zierlichen Formausprägungen unweigerlich die Zerstörung des fragilen Objektes verursachen (Abb.89,91,96,99,101,103).



**Abb.91** *Portatrice d'Acqua*, Entwurf Pablo Picasso 1947/54; Glas, Ausführung I.V.R. Mazzega, aus: Aloï 1955, 154.



**Abb.92** Skizze für *Portatrice d'Acqua* aus Keramik, Pablo Picasso, datiert 21.10.1947. Privatsammlung, aus: Marilyn McCully (Hg.): Picasso. Scolpire e dipingere la Ceramica. Ferrara 2000, 36.



**Abb.93** *Portatrice d'Acqua*, Entwurf Pablo Picasso 1947; Keramik, Höhe: 45 cm, Breite 32cm, Tiefe 14cm; nicht signiert, nicht datiert; Musée Picasso, Antibes; Inv.-Nr. M.P.49.4-33.; aus: Georges Ramié: Picasso Keramik. Bern 1980, 115.

Mitunter skizzierte Picasso eigens für die keramischen Objekte Vorlagezeichnungen. Eine aus dem Jahr 1947 überlieferte Zeichnung hält in Umrißlinien eine eng taillierte anthropomorphe Vase fest (Abb.92). Ein in Keramik ausgeführtes und im Musée Picasso in Antibes verwahrtes Pendant entspricht der Skizze und enthält zusätzlich aufgemalte Linien (Abb.93). Dieses Objekt wiederum lag als Vorbild dem *Centro Studio Pittori* zugrunde.<sup>351</sup> Um eine helle Grundsubstanz zu schaffen, kam *Vetro Pulegoso*<sup>352</sup> zur Anwendung (Abb.91). Die zusätzlich aufgeschmolzenen Linien sind in einer erstarrten, dickflüssigen Paste aufgetragen.

<sup>351</sup> Im Gegensatz zur *Portatrice d'Acqua* des Musée Picasso in Antibes weist eine im Musée Picasso in Paris verwahrte Variante der *Portatrice d'Acqua* einen weitaus spontaneren und ungestümen Farbauftrag auf. Der Linienvorlauf auf *Portatrice* des Musée Picasso in Antibes erscheint im Vergleich dazu gezielt platziert. Daher handelt es sich bei dem Pariser Exemplar mit großer Wahrscheinlichkeit um das Vorbild der Variante in Antibes. Vgl. McCully 2000, 36.

<sup>352</sup> *Vetro Pulegoso* enthält eine Vielzahl an Lufteinschlüssen, welche eine Wandung aus Klarglas opak erscheinen lassen. Hervorgerufen werden sie im Prozeß des Erschmelzens der Glasmasse unter Zugabe zusätzlicher Substanzen, z.B. von Petroleum; vgl. Barovier / Sonego 1999, 72.





**Abb.94** *Anfora* bzw. *Colomba*, Entwurf Pablo Picasso 1947/54; Glas; Fotografie Maria Netter 1955, aus: Maria Netter: Glaskunst aus Murano, In: *Werk* (1955) Nr.12, 405.



**Abb.95** *Condor*, Entwurf Pablo Picasso 1947/54; Glas; Fotografie Maria Netter 1955, aus: Nachlass Maria Netter, Fotostiftung Schweiz.

Die Abbildungen von zwei weiteren Objekten zeigen, dass durch die Adaption asymmetrischer Gefäße das Repertoire des *Centro* erweitert wurde. So ist die *Anfora* (Abb.94) von einer diagonalen Achse bestimmt, die den Sockel und Hals des Gefäßes ausbildet; als horizontales Element erscheint eine dazwischen gelagerte unregelmäßige, in die Horizontale geweitete Bauchung.<sup>353</sup> Vergleichbar asymmetrisch ist die Grundform des Objektes *Condor* (Abb.95). Betont wird der einseitig angefügte Hals durch einen farbigen Überfang, der die Bauchung partiell umfasst.

Als Costantini im August des Jahres 1954 erneut Picasso besuchte, brachte er zwei realisierte Objekte mit, die er an Picasso überreichte.<sup>354</sup> Es handelte sich dabei um die gläsernen Exemplare des *Gufo* bzw. *Burlesco* (Abb.96) und *Flamenco* (Abb.97). Picasso nahm mit Enthusiasmus die gläsernen Werke entgegen.<sup>355</sup> In

---

<sup>353</sup> Das in Keramik gefertigte Exemplar des Musée Picasso in Antibes enthält einen weit ausgreifenden Henkel, während die *Colomba* des *Centro Studio Pittori* eine henkellose Variante darstellt.

<sup>354</sup> Costantini reiste mit seinem Sohn Attilio an die Côte d'Azur. Sie überbrachten im Handgepäck die Glasobjekte an Picasso. Vgl. Serena / Berruti 1993, 40.

<sup>355</sup> Costantini präsentierte diese ersten Arbeitsergebnisse, und Picasso zeigte sich augenscheinlich zufrieden. Costantinis Sohn Attilio hielt einige Momente der Begegnung fotografisch fest.

seiner Begeisterung soll er umgehend einen Lippenstift ergriffen haben, um die beiden Werke zu signieren.<sup>356</sup>



**Abb.96** *Gufo* bzw. *Burlesco*, Entwurf Pablo Picasso 1947/54; Glas, Ausführung Aureliano Toso; aus: Gewerbemuseum Basel 1955, 4.

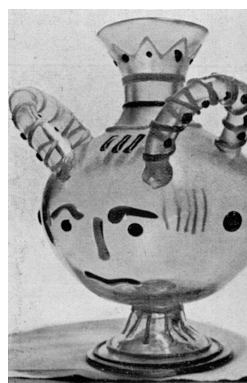


**Abb.97** *Flamenco*, Entwurf Pablo Picasso 1947/54; Glas, Ausführung Archimede Seguso. Aufnahme Attilio Costantini, nicht datiert; P. Picasso rechts im Bild. aus: Licht / Verdet / Lejeune u.a. 1990, 36.

Picasso setzte seine Begeisterung in eine weitere Skizze um. Dabei ersann er eine Variante des *Gufo*: der auf den 4. August 1954 datierte Entwurf der *Anfora Burlesca* enthält eine weit größere Bauchung, die in den Vordergrund tritt und eine Grundlage für das im Mittelpunkt stehende Gesicht bildet (Abb.98). Im Gegensatz zur Zeichnung erweckt das ausgeführte Objekt einen äußerst grimmigen Gesichtsausdruck (Abb.99). Dies ist auf den abfallenden Linienzug der Lippen zurückzuführen, der möglicherweise unbeabsichtigt entstanden ist.



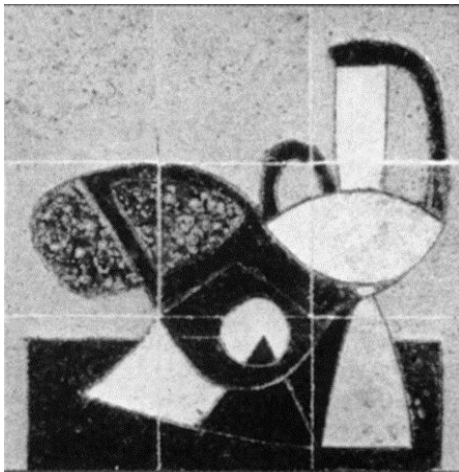
**Abb.98** Skizze *Anfora Burlesca*, Pablo Picasso, Vallauris (sign., dat., 4.8.54); aus: Fucina degli Angeli 1957, 21.



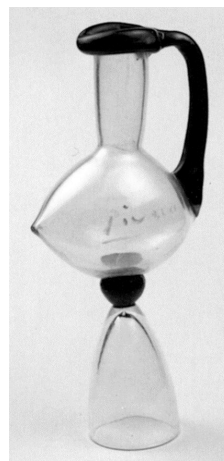
**Abb.99** *Anfora Burlesca*, Entwurf Pablo Picasso 1954; Glas, aus: Fucina degli Angeli 1957, 21.

<sup>356</sup> Vgl. Serena / Berruti 1993, 40-1. Vereinzelt, später ausgeführte und an Picasso überreichte Vasen weisen ebenfalls seine Signatur auf, wie z.B. das Objekt *L'Acquaiola* (Abb.101). Auch im Bereich der Keramik signierte Picasso manchmal ausgewählte Exemplare z.B. anlässlich einer Ausstellung oder überarbeitete sie nachträglich in seinem Atelier. Dadurch wurden die *empreintes originales* zu Einzelstücken; vgl. McCully 2000, 45.

Ein weiteres Projekt, das auf einer zweidimensionalen Vorlage beruht, wurde mit der *Acquaiola* realisiert (Abb.101). Interessant ist hierbei, dass die Umrisse des gläsernen Gefäßes in der auf Keramikfliesen gebrannten stilisierten Darstellung eines Stillebens mit Karaffe zu finden sind (Abb.100).<sup>357</sup> Das davon inspirierte gläserne Objekt besteht aus einer Kombination aus Klarglas und dunkelviolettem Milchglas. Die Form resultiert aus der Verschmelzung eines dickwandigen Sockels, eines Gefäßkörpers, der in einen kräftigen Hals mündet, Mündungsrand und Henkel sowie einem kugelförmigen Wirtel. Im Gegensatz zur zierlichen *L'Acquaia* (Abb.88) ist die *Acquaiola* von einer kompakten und wulstigen, beinahe archaischen Formgebung geprägt. Ein heute im Musée des Arts Décoratifs in Lausanne verwahrtes Exemplar trägt als Zeichen der Anerkennung die eigenhändige Signatur Picassos direkt auf der Bauchung.



**Abb.100** *Nature morte au compotier et au vase*, Entwurf Pablo Picasso 1950; 9 Keramikfliesen à 33,5 x 33,5 cm, hergestellt in Vallauris; aus: Musée Picasso (Hg.): *L'Oeuvre de Picasso à Antibes. Catalogue raisonné du Musée*. Antibes 1981, 119.

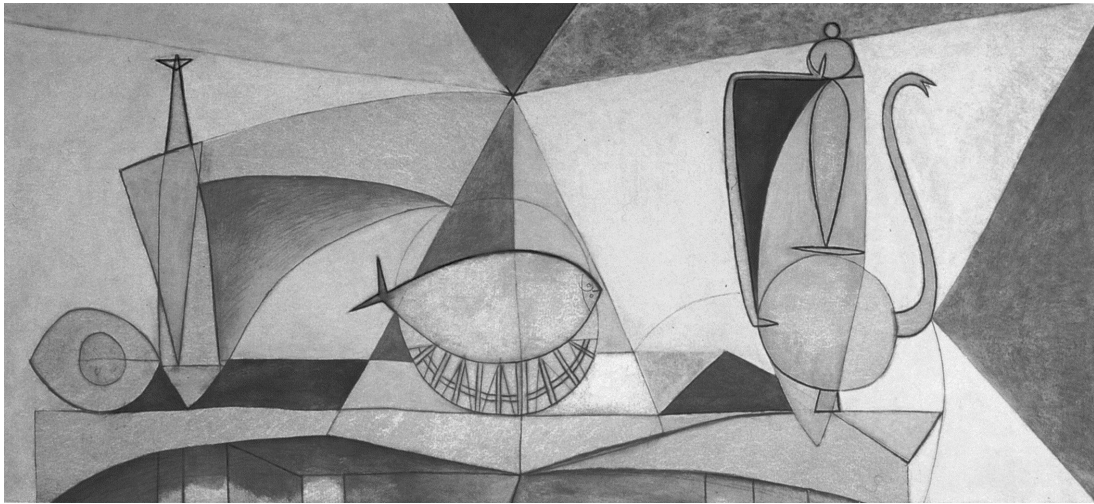


**Abb.101** *L'Acquaiola*, Entwurf Pablo Picasso 1950/54; Glas, signiert, aus: Rosemarie Lippuner: *Expressions en Verre. Collection du Musée des Arts Décoratifs de la Ville de Lausanne*. Lausanne 1986, 5.

Picasso und Costantini waren sich einig darüber, dass auch Vorlagen aus Gemälden zu einer genaueren Betrachtung herangezogen werden sollten. Das im Jahr 1946 in Antibes gemalte Bild *Nature morte à la bouteille, à la sole, et à l'aiguière* wies geeignete Motive auf: Neben einem Korb mit einer Seesunge stehen links und rechts eine Weinflasche und eine Wasserkanne (Abb.102). Zwei der in

<sup>357</sup> Die im Jahr 1950 gefertigten Fliesen zeigen eine gelbe Vase neben einer Fruchtschale. Vgl. Musée Picasso (Hg.): *L'Oeuvre de Picasso à Antibes. Catalogue raisonné du Musée*. Antibes 1981, 119 und 121.

Umrissen wiedergegebenen Gegenstände wurden in Glas übersetzt: die Wasserkanne (Abb.103) und der Fisch im Korb (Abb.104).

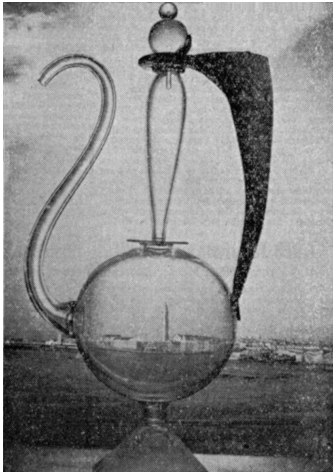


**Abb.102** *Nature morte à la bouteille, à la sole, et à l'aiguière*, Pablo Picasso 1946, Öl und Zeichenstift auf Faserzement, 120 x 150 cm. Nicht datiert und nicht signiert; Musée Picasso, Antibes; Inv.-Nr. M.P.46.1-1.; aus: Danièle Giraudy: Le Musée Picasso d'Antibes. Paris 1989, 38.

An den realisierten gläsernen Objekten ist ersichtlich, dass die vorgegebenen Proportionen eingehalten wurden. Die Karaffe beispielsweise besteht aus einer Komposition von aneinander geschmolzenen Elementen, die in Klarglas und einem dunklen opaken Ton gefertigt sind: einem kugelförmigen Gefäßbauch, einem trichterförmigen Sockel, einem S-förmigen schlauchförmigen Schnabel, einem lang gezogenen Hals, einem von der Gefäßöffnung bis zur Bauchung ausgreifenden Henkel sowie einem Stöpsel mit zwei unterschiedlich großen Kugeln. Kleine technisch bedingte Änderungen der Formgebung wurden durchgeführt, wie z.B. die Ausbildung des Sockels. Im Gegensatz zum Gemälde wurde eine trichterförmige Basis gebildet, die eine Standfestigkeit des dünnwandig geblasenen Objektes garantiert. In der Gesamterscheinung ist die Karaffe von einer ungemeinen Zierlichkeit bestimmt, die das Objekt einzigartig macht. Weder in Picassos weiteren Beiträgen noch in anderen auf seinem Formengut basierenden Entwürfen des *Centro Studio Pittori* und der *Fucina degli Angeli* wurde eine vergleichbar zierliche Formgebung eines vermeintlichen Gebrauchsgegenstandes erzeugt.<sup>358</sup>

---

<sup>358</sup> Die Abbildung der *L'Acquaia* wurde vorzeitig in der Lokalpresse einer größeren Öffentlichkeit präsentiert. Sie erschien bereits im Mai des Jahres 1954 im *Gazzettino*; vgl. [Anon.]: Di Pablo Picasso „L'Acquaia“, In: Il Gazzettino vom 12. Mai 1954.



**Abb.103** *L'Acquaia*, Entwurf Pablo Picasso 1946/54; Glas, Ausführung *Aureliano Toso*, aus: A. Großkinsky: Pablo Picasso in Murano, In: Südkurier vom 5. Oktober 1955.



**Abb.104** *Pesce-cesto*, Entwurf Picasso 1946/54; Glas, Ausführung *Ferdinando Toso / Alberto Toso*, aus: Jürgen Fischer (Hg.): Murano Glass (Auktion vom 2. Dezember). Heilbronn 2000, 64.

Ein Gegensatzpaar zu den bisherigen Beispielen stellen drei in Fotografien dokumentierte Projekte dar, die aus massivem Glas gefertigt wurden. Hierbei handelt es sich um die Figuren *Ninfa*, *Fauno* und *Donna Seduta* (Abb.105 und 106). Die Objekte mit ihrer unebenen, rauen Oberfläche reizen erneut die Möglichkeiten im Umgang mit dem Material Glas aus. Als Vorlagen standen Fotografien von Keramikfiguren zur Verfügung.<sup>359</sup>

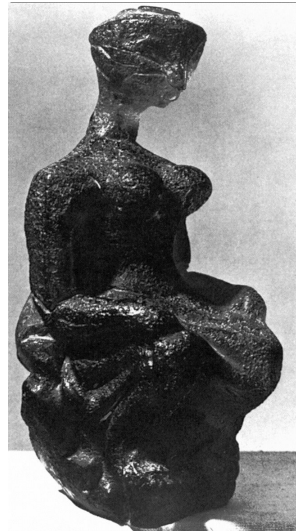
Grundsätzlich ist festzuhalten, dass im Vergleich zu Bronze, Stein oder Keramik der Entwurf einer Glasfigur eine außerordentliche Herausforderung darstellt, denn es handelt sich hierbei um die Verwendung eines Materials, das an sich einen abstrahierenden Umgang erfordert. Da das Material im Prozess des Blasens und Formens durch Reaktionen des *maestro vetraio* gebändigt und fixiert wird, stellt das Endergebnis oftmals ein Experiment dar.

---

<sup>359</sup> Costantini erhielt im März 1954 von Picasso ein von André Verdet verfaßtes Bildbändchen mit dem Titel „Faunes et Nymphes de Pablo Picasso“ geschenkt; vgl. Serena / Berruti 1993, 38. Die Abbildungen dienten Costantini als Vorlage von Glasobjekten und im Laufe der Jahre stellte er ca. hundert Glasfiguren her, die dem Themenkreis des Faunes und der Nymphe entspringen; vgl. den Hinweis von Maria Antonietta Serena und Nino Berruti: „*Furono molte le opere che Costantini realizzò dai disegni del maestro andaluso (...) e quasi un centinaio tra ninfe e fauni.*“ Serena / Berruti 1993, 43. Vgl. André Verdet: *Faunes et Nymphes de Pablo Picasso*. Genf 1952.



**Abb.105** Zwei Skulpturen der Serie *Ninfe e Fauni*, Entwurf Pablo Picasso um 1951; Glas, aus: Fucina degli Angeli 1957, 21.



**Abb.106** *Donna Seduta*, Entwurf Pablo Picasso um 1951; Glas, Abbildung nicht datiert, aus Licht / Verdet / Lejeune u.a. 1990, 162.

Die wenigen in den 50er Jahren nachweisbaren Glasobjekte sind im Vergleich zu den tausenden von Keramiken nur eine Randerscheinung im Werk Picassos. Dennoch lässt sich an den sehr unterschiedlichen Objekten die enorme Vitalität und Offenheit Picassos erkennen. Eine Offenheit, die der Intention des Centro entgegen kam. Das vielschichtige Werk des Meisters lieferte ein großes Repertoire an Vorbildern, aus denen Costantini schöpfen konnte, und aus denen er sich geeignete Objekte aussuchte, um sie in Glas umzusetzen. Als Vorlagen dienten Keramiken, Fliesen, Bilder und eigens von Picasso angefertigte Skizzen, wobei im Variantenreichtum der Formen das enorme Potential des *Centro* bzw. der *Fucina* und der beteiligten Hütten zutage tritt: Neben dünnwandig geblasenem Hohlglas entstanden auch aus massivem Glas gefertigte Objekte. Picassos gemalte Bilder und keramische Objekte wurden somit zu einem Gravitationsfeld von Ideen, derer sich Costantini bemächtigen durfte. In einem vitalen Aneignungsprozess wurden Artefakte nachgebildet, mit dem Bestreben, die spezifischen Merkmale des Vorbildes festzuhalten und in das Medium Glas zu übertragen. Die Begriffe Original und Replik verschwimmen somit in ihren Konturen.

## 6.6. Jean Cocteau

Die frühesten Zeugnisse der Zusammenarbeit von Jean Cocteau mit dem muranesischen Glashandwerk gehen auf das Jahr 1956 zurück, als Cocteau bei der Ausarbeitung seiner gläsernen Entwürfe in Murano zugegen war. In einem Skizzenzyklus, der heute im Archiv der Association des Amis du Musée Jean Cocteau de Milly-La-Forêt in Paris verwahrt ist<sup>360</sup>, fixierte er die Konturen der abgebildeten Handwerker mit wenigen, teilweise langen und in sich gewundenen Linien. Auf Cocteaus Skizzenblock entstanden Umrisszeichnungen von Handwerkerequipen bei der Arbeit vor dem Ofen sowie Portraitstudien eines jungen *maestro vetraio* bei der Bearbeitung des Glaspostens (Abb.107 und 108).

Cocteau bediente sich eines Buntstiftes, der mit einer integrierten mehrfarbigen Mine versehen war, und dies erlaubte ihm das Zeichnen von durchgängigen mehrfarbigen Linien. Dadurch gelangt ein ungleichmäßiger und spielerischer Farbwechsel in die Zeichnung, der die mitunter cursorisch skizzierten Linien betont. Nahezu kryptisch sind die Umrisszeichnungen des porträtierten Glasmachers wiedergegeben<sup>361</sup>, und gerade im lebhaft farbreichen Linienvorlauf ist eine Parallele zwischen dem zeichnerischen Verfahren Cocteaus und den flinken und binnen kurzem ausgeführten Arbeitsschritten der Glashandwerker beim Blasen und Formen auszumachen.

---

<sup>360</sup> Archiv der Association des Amis du Musée Jean Cocteau de Milly-La-Forêt, Paris INV A 550 cX - N° 910, INV A 551 cX – N° 911, INV A 552 cX – N° 912, INV A 553 cX - N° 913, INV A 255 cX - N° 564.

<sup>361</sup> Es handelt sich bei dem abgebildeten Glasmacher um den *maestro vetraio* Ermanno Nason, der für die Hütte *I.V.R. Mazzega* arbeitete.

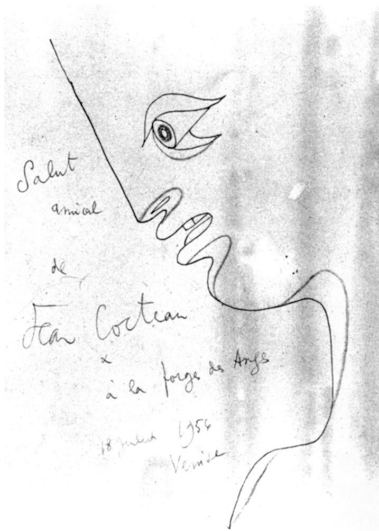


**Abb.107** Skizze eines Glashandwerkers von Jean Cocteau, undatiert, Buntstift. Association des Amis du Musée de Jean Cocteau de Milly-La Forêt, Paris. INV A 553 cX N° 913.

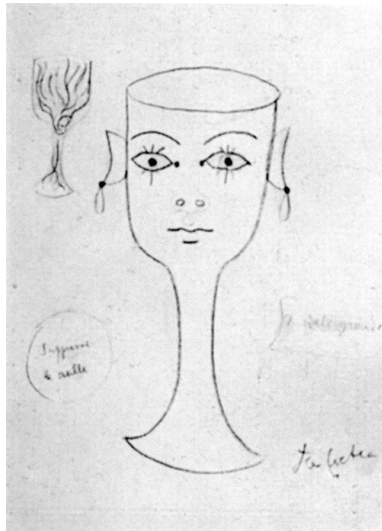


**Abb.108** Skizze eines Glashandwerkers von Jean Cocteau, datiert und signiert (Murano 18. Juli 1956, Jean Cocteau); Buntstift. Association des Amis du Musée de Jean Cocteau de Milly-La Forêt, Paris. INV A 255 cX N° 564.

Mitunter zeigen die Skizzen den *maestro vetraio* mit der Schere in der Hand, bei der Bearbeitung eines Glases. Das Blatt mit der Inventarnummer A 255 cX No 564 (Abb.108) ist neben einer Signatur Coctaus auch datiert. Dieser Hinweis dokumentiert Coctaus Aufenthalt in einer muraneser Hütte am 18. Juli 1956. An diesem Tag verfasste Cocteau gleichfalls eine an die *Fucina degli Angeli* gerichtete Widmung, die Zeichnung eines stilisierten Profils, bestehend aus einer gewellten durchgängigen Linie der Kontur und einem kubistisch gezeichneten Auge (Abb.109).



**Abb.109** *Salut amical*, Skizze von Jean Cocteau, signiert und datiert 18. Juli 1956, aus: Licht / Verdet / Lejeune u.a. 1990, 92.



**Abb.110** Skizze eines Pokals, Jean Cocteau, signiert, nicht dat., aus: *Fucina degli Angeli* 1957, 22.



Der einfache Linienzug kennzeichnet auch Cocteaus Skizzen für Entwürfe von Gläsern. Eine nicht datierte und erstmals 1957 publizierte Skizze zeigt zwei Pokale, wobei schwer zu erkennen ist, ob Cocteau eine Vorder- und Rückseite wiedergegeben hat oder zwei Entwurfsvarianten vorstellte (Abb.110).<sup>362</sup> Der größere der beiden abgebildeten Pokale zeigt ein stilisiertes Gesicht mit Ohren und Ohringen.



**Abb.111** *Bicchieri*, Entwurf Jean Cocteau, aus: [Anon.]: *Vetri disegnati da Jean Cocteau*, in: *Domus* Nr.328 (1957), o.S.



**Abb.112** *Bicchieri*, Entwurf Jean Cocteau, aus: [Anon.]: *Venezianische Glaskunst*. Zeitungsartikel vom 27. Februar 1958 (ohne weitere Angaben); Pressemappe Archiv Galerie Valentien, Stuttgart.

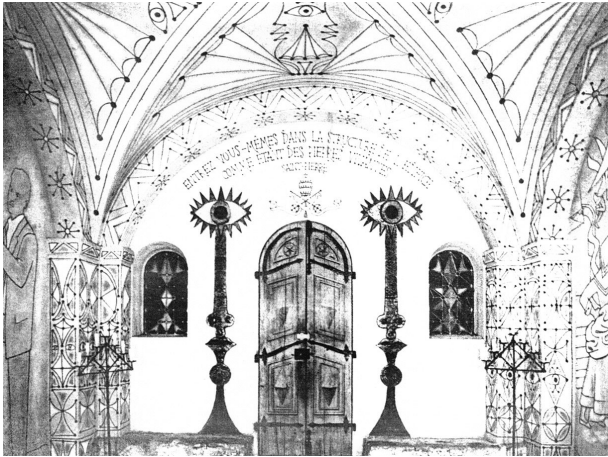
Anhand der Abbildungen der realisierten Objekte ist zu sehen, dass die Gesichtszüge auf dem Pokal mit Fadenauflagen gefertigt wurden (Abb.111).<sup>363</sup> Auf der gegenüberliegenden Seite ist ein unregelmäßig fließender Linienverlauf aufgeschmolzen. In stilisierter Weise ist dadurch das Haar des Kopfes wiedergegeben. Eine in der Presse anlässlich einer Ausstellung erschienene Fotografie verdeutlicht das monumentale Ausmaß des circa 40cm hohen Pokals (Abb.112).<sup>364</sup>

<sup>362</sup> Zwar säumen zwei Hinweise die Skizzen, doch die unscharfe Wiedergabe im Katalog erlaubt keine vollständige Entzifferung der Notizen. Nur das Wort oreille (Ohr) ist erkennbar.

<sup>363</sup> Eine Variante des Pokals mit Ohr und Ohrschmuck findet sich in der Zeitschrift *Domus*. Vgl. [Anon.]: *Vetri disegnati da Jean Cocteau*, in: *Domus* Nr. 328 (1957), o.S.

<sup>364</sup> Im Jahr 1958 standen Cocteaus Formschöpfungen im Mittelpunkt der Ausstellung der Galerie Valentien in Stuttgart. Vgl. [Anon.]: *Venezianische Handwerkskunst*, in: *Deutsches Volksblatt* vom 20. Februar 1958. Vgl. R.T.: *Bizarre Formungen venezianischer Glasbläser*, in: *Cannstatter Zeitung* vom 27. Februar 1958.

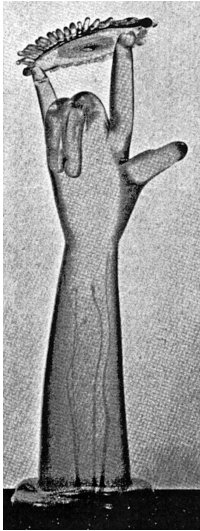




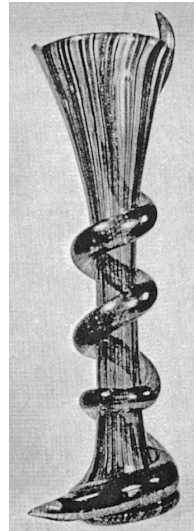
**Abb.115** Chapelle Saint-Pierre in Villefranche-sur-Mer, Innenraumaufnahme mit Blick auf das Eingangsportal, Wandbemalung von Jean Cocteau aus dem Jahr 1956, aus: William Emboden: Jean Cocteau. Dessins. Peintures. Sculptures. Paris 1989, 157.

Ansichts der Fresken mit der Darstellung von Apokalyptischen Leuchtern an der Außen- und Innenwand der Eingangsfassade der *Chapelle Saint-Pierre* in Villefranche-sur-Mer wird deutlich, dass Cocteau sich eines bereits zuvor verwendeten persönlichen Formenkanons bediente (Abb.115). Hier stellt sich die Frage, ob er im Zusammenhang mit seiner glaskünstlerischen Tätigkeit sein bisheriges Formvokabular aus früheren künstlerischen Entwürfen lediglich in Glas ausführen oder sich zu neuen Formexperimenten hinreißen ließ. Eine Antwort darauf geben die Details. So erhält insbesondere der Eisenaufsatz auf der *Ciclope* an Bedeutung. Aus materialtechnischer Sicht offenbart sich ein durchaus experimenteller Ansatz in der angedachten Kombination von Glas mit Eisen.

Weitere Objekte zeigen, dass Cocteau neben seinen Entwürfen in Hohlglas auch Entwürfe in massivem Glas herstellen ließ. Hierbei konzipierte er Objekte in der Technik des Überfangens von Fadeneinlagen oder Farbverläufen. Am Beispiel des gläsernen Objektes einer auf einem flachen Sockel stehenden Hand mit drei gespreizten Fingern (Abb.116) sind Fadeneinlagen zu sehen, die von Klarglas umfassen sind. Cocteau verwendet wiederum das bildnerische Element von leicht unregelmäßig verlaufenden vertikalen Linien, wie bereits bei den beiden Pokalen mit ihrer stilisierten Haarpracht zu sehen war. Zudem tritt auch das Auge in Cocteaus Entwürfen mehrfach auf: Auf dem Zeigefinger und kleinen Finger balancieren die Fingerspitzen ein gläsernes Auge, das dem Einauge der Skulptur *Ciclope* nahe steht.

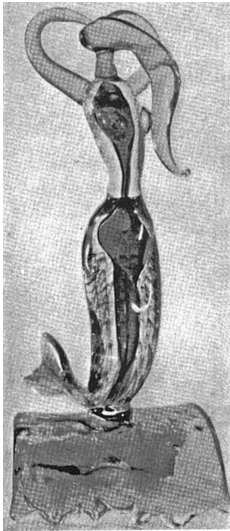


**Abb.116** *Contro il Malocchio*, Entwurf Jean Cocteau, aus: [Anon.]: Vetri disegnati da Jean Cocteau, In: Domus Nr. 328 (1957), o.S.



**Abb.117** *Snella*, Entwurf Jean Cocteau, aus: [Anon.]: Vetri disegnati da Jean Cocteau, In: Domus Nr. 328 (1957), o.S.

Ebenfalls in einem figurativen Zusammenhang steht Cocteaus Skulptur der Meeresnymphe (Abb.118), die einen farbigen inneren Kern enthält. Die Endungen der Skulptur winden sich in Bögen und teilweise in sich verdrehten Biegungen. Eine solche Bewegtheit kennzeichnet auch das Linienspiel in der Vase mit dem Titel *Snella*, schlank (Abb.117). Die sich zur Öffnung trompetenförmig weitende Wandung ist neben den vertikal verlaufenden Linien, die vollflächig angeordnet sind, zusätzlich von einer dicken Fadenauflage mit zugespitzten Endungen umfasst. Diese Fadenauflage erstreckt sich vom Sockel ausgehend in dreieinhalb Umwindungen bis über die Mündung hinaus. Die kurvenreiche und zugespitzte Linienggebung dieser Fadenaufschmelzung scheint eine Parallele zu finden in den ebenfalls zugespitzt verlaufenden Endungen der Skulptur der Meeresnymphe.



**Abb.118** Skulptur einer Sirene, Entwurf Jean Cocteau, aus: Fucina degli Angeli 1957, 22.

4.10.1958

Lorsque la décadence attire une aristocratie artisanale vers le bas et accepte de répondre aux exigences de la vulgarisation, n'est-il pas admirable de voir des artistes refuser ce pacte avec le Diable et se glorifier, coûte que coûte, de servir les anges.  
C'est le style de la Fucina degli Angeli, où Murano cherche à fuir les mauvaises habitudes sur des routes nouvelles.  
Egidio Costantini pense avec le cœur et c'est par le souffle des forges du cœur qu'il prolonge les audaces transparentes et gracieuses de Venise  
Jean Cocteau \*

**Abb.119** Brief von Jean Cocteau an die Fucina degli Angeli, 4. Oktober 1958, Privatsammlung Venedig; aus: Licht / Verdet / Lejeune u.a. 1990, 91.

Auch wenn die von Jean Cocteau entworfenen Objekte nicht in eine chronologische Reihenfolge gebracht werden können, so steht doch fest, dass in den 50er Jahren Cocteau einen Schlusspunkt mittels einer Skizzenserie bildete. Nachdem Cocteau von Costantinis finanziellen Schwierigkeiten erfuhr, schickte er eine Reihe von Zeichnungen nach Venedig, die für den Verkauf bestimmt waren, um durch die Einnahmen eine Linderung der angespannten Situation herbeizuführen.<sup>366</sup> Ferner geht aus einem Brief, der auf den 4. Oktober 1958 datiert ist hervor, dass Cocteau an Costantini aufmunternde Worte übermittelte (Abb.119). Beschwörend suchte er das drohende Ende der *Fucina degli Angeli* abzuwenden. Er adelte mit seinem Lob die kosmopolite Unternehmung der *Fucina* und betonte deren Einzigartigkeit, die darin ihren Ausdruck fand, dass die Objekte nicht in Massenfertigung hergestellt wurden:

*"Lorsque la décadence attire une aristocratie artisanale vers le bas et accepte de répondre aux exigences de la vulgarisation, n'est-il pas admirable de voir des artistes refuser ce pacte avec le Diable et se glorifier, coûte que coûte, de servir les anges.*

*C'est le style de la Fucina degli Angeli, où Murano cherche à fuir les mauvaises habitudes sur des routes nouvelles.*

*Egidio Costantini pense avec le cœur et c'est par le souffle des forges du cœur qu'il prolonge les audaces transparentes et gracieuses de Venise*

*Jean Cocteau*<sup>367</sup>

<sup>366</sup> Aus Costantinis Biographie geht hervor, dass er die Zeichnungen veräußerte. Daher ist der Corpus heute nicht mehr als Einheit existent; vgl. Serena Berruti 1993, 65-6.

<sup>367</sup> Brief von Jean Cocteau an die Fucina degli Angeli vom 4. Oktober 1958, siehe Abb.119; aus: Licht / Verdet / Lejeune u.a. 1990, 91.



**Abb.120** *L'oeil*, Objekt von Jean Cocteau, 1937, aus: William Emboden: Jean Cocteau. Dessins. Peintures. Sculptures. Paris 1989, 102.



**Abb.121** Vase, Entwurf Jean Cocteau, um 1939, Höhe: 28,5 cm, aus: Steuben Glass Inc. (Hg.): The Collection of Designs in Glass by twenty-seven contemporary artists. New York 1940, 23.

Bereits circa zwanzig Jahre bevor Cocteau mit der *Fucina degli Angeli* im Austausch stand, erschuf er im Jahr 1937 ein kunstgewerbliches Objekt, in das er gefärbtes Glas integrierte. Er entwarf eine Brosche mit dem Titel *L'oeil*, das Auge, deren Rahmenkonstruktion aus lackiertem Metall besteht und mit einem silberfarbenen lackierten Anhänger in Form eines Tropfens versehen ist (Abb.120). Die Brosche verkörpert ein separat dargestelltes Organ und steht damit in unmittelbarer Nähe zu Bilderfindungen des Surrealismus. Schon im Jahr 1928 zeigten Louis Buñuel und Salvador Dalí im Experimental-Stummfilm *Un chien andalou* in Großaufnahme ein Auge, das von einem Rasiermesser durchgeschnitten wird. Diese Szene ging als Schocksequenz in die Filmgeschichte ein, und im Gegensatz dazu steht die spielerische Linienführung des hier abgebildeten gläsernen Auges keineswegs in einem beunruhigenden, sondern in einem rätselhaft-unbeschwerten Zusammenhang.<sup>368</sup>

Neben der Brosche *L'Oeil* lieferte Cocteau einen weiteren Beitrag in den 30er Jahren. Für die amerikanische Firma *Steuben Glass* skizzierte er die Profile von zwei Figuren, die einander zugewandt sind (Abb.121).<sup>369</sup> Mittels einer Gravur wurde

---

<sup>368</sup> Auch die Nutzung der Brosche unterstützt den spielerischen Charakter, denn in Kombination zu Kleidungsstücken ergänzt es die Garderobe und wird als bildkünstlerisches Schmuckstück zur Schau gestellt.

<sup>369</sup> Die dem abgebildeten Objekt zugrunde liegende Originalzeichnung ist der Autorin nicht bekannt, da bislang der Literatur lediglich die Fotografie eines realisierten gläsernen Exemplares zu entnehmen ist; vgl. Steuben Glass Inc. (Hg.): *Designs in Glass by Twenty-seven Contemporary Artists*. New York 1940, Abb.4.; vgl. James S. Plaut: *Steuben Glass*. New York 1972 (1. Aufl. 1951), Abb.17.

Cocteau's Skizze samt Signatur auf ein Glasgefäß übertragen, so dass das Medium Glas als Bildträger genutzt wurde. Cocteau war damit als Entwerfer im Bereich der Glasindustrie involviert, und angesichts der bisherigen Erörterungen kann festgehalten werden, dass Cocteau's Erfahrung eine Parallele in Giò Pontis ersten Interventionen im Bereich der Glasindustrie findet. Wie bereits dargestellt, lieferte Ponti für die muranese Firma *S.A.L.I.R.* eine geringe Anzahl an gezeichneten Motiven, die auf gläserne Objekte übertragen (vgl. Abb.67,68,69) und erstmals auf der Triennale des Jahres 1933 ausgestellt wurden. Welche Situation war in den 30er Jahren gegeben? War es ein Zufall, dass vereinzelt Künstler mit Glasmanufakturen in Kontakt kamen? Welche unternehmerischen Intentionen waren ausschlaggebend? Die folgenden Kapitel sollen dieser Fragestellung ein besonderes Augenmerk schenken.

## 7. Zur Neuartigkeit und Problematik des 'Centro' und der 'Fucina'

Die ausschweifende Namensgebung des *Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano* mag ihren Ursprung darin finden, dass drei Aspekte veranschaulicht werden sollten. Einerseits standen Maler bzw. Künstler im Vordergrund, andererseits die gemeinsame Konzentration auf das Medium Glas, und nicht zuletzt sollte die Ortsbezeichnung Murano eine Rolle spielen. Indem der Titel suggeriert, dass Künstler ihr Interesse auf Glas richten, war im Kontext des muraneser Glashandwerks eine Provokation erreicht. Bislang prägte das Konzept der autark arbeitenden und auf firmeninterne Entwürfe zurückgreifenden Glashütte die muraneser Firmen: Die Anregungen zu Farb- und Formabwandlungen gingen einerseits von internen Entwurfsabteilungen aus, andererseits von den Wünschen der Käufer und der vermittelnden Händler. Wichtig war vor allem, dass technische und künstlerische Neuerungen unmittelbar von Kollegen und den benachbarten Betrieben assimiliert wurden.<sup>370</sup> Im Unterschied zu den traditionellen Glashüttenbetrieben war das *Centro* von einer Offenheit geleitet, die sich einerseits auf das Einwirken künstlerischer Ideen konzentrierte und andererseits - nachdem Costantini die Initiative von Murano nach Venedig translozierte - eine Partizipation mehrerer Hütten als Grundlage der Geschäftsidee aufwies.

Angesichts der zahlreichen und vielfältigen Beiträge, die das Zustandekommen und das Bestehen des *Centro Studio Pittori* und der daraus hervorgegangenen *Fucina degli Angeli* bedingten, kann festgehalten werden, dass das *Centro* wie die *Fucina* eine über nationale Grenzen hinausreichende Aufmerksamkeit auf sich zog. Venedig, der Ort an dem sich im Zeichen der Biennale die Nationen zum künstlerischen Wettstreit trafen, wurde erneut zu einem Ort der Begegnung und des Kontakteknüpfens. Durch die stimulierende Atmosphäre Venedigs und Muranos bezogen Künstler Impulse und nahmen die Gelegenheit zur Überwindung der Grenzen zwischen „freier“ und „angewandter“ Kunst wahr. Damit hatte die muraneser Glaskunst eine beispiellose Bedeutsamkeit

---

<sup>370</sup> Das handwerkliche Können und die Kunst des Adaptierens war besonders in den 50er Jahren ein bestimmendes Prinzip auf Murano. Rosa Barovier Mentasti wies beispielsweise anlässlich der Ausstellungen im Padiglione Venezia darauf hin, dass neue Farbkompositionen und Formvarianten oftmals umgehend von benachbarten Betrieben übernommen wurden; „*Si lavorava freneticamente prima della selezione, ci si confrontava con le ditte concorrenti dopo l'inaugurazione, si studiava l'altrui prodotto, si criticava, si apprezzava, anche si copiava.*“ Barovier / Barovier Mentasti / Dorigato 1995, 10.



erlangt. Glas wurde als plastische Materie greifbar und verstärkt als Medium kreativer Extrovertiertheit genutzt. Die Faszination, die muraneser Glas schon an sich durch die mögliche Form- und Farbvielfalt ausstrahlt, wurde durch die zusätzliche Komponente der involvierten Künstler verstärkt. Daher ist es erforderlich, diese drei Komponenten - die Faszination an der Materie Glas, Murano als Ort der handwerklichen Umsetzung und die prinzipielle gestalterische Offenheit - in ihrer Gemeinsamkeit zu erörtern.

Das Zustandekommen und die Wirkungsweise des *Centro Studio Pittori* und der *Fucina degli Angeli* ist als Sonderweg in der Geschichte des Kunsthandwerks zu werten, der im Wesentlichen von der Sehnsucht geprägt ist, exklusive muraneser Gläser auf dem internationalen Kunstmarkt zu etablieren. Darüber hinaus werden die folgenden Erörterungen belegen, dass eine wesentliche Motivation darin bestand, die Entfaltung der Persönlichkeit von Künstlern zu fördern und zu vermarkten.

### 7.1. Muranoglas und der italienische Kulturbetrieb

Mit dem Aufkommen der Biennaleausstellungen im Jahr 1895 avancierte Venedig zu einem zusehends an Bedeutung gewinnenden Marktplatz künstlerischer Ideen.<sup>371</sup> Mitunter wurde auch das muraneser Glas als Ausdrucksmittel gewürdigt, dessen sich Entwurfskünstler und Handwerker bemächtigten. Hierbei wurden auch Exponate zur Schau gestellt, die die expressiven Materialeigenschaften des muraneser Glases präsentierten, die von Handwerkern dem Material abgerungen werden konnten. In der Tradition dieser Ausstellungsereignisse kam dem *Centro Studio Pittori* und der *Fucina degli Angeli* das Verdienst zu, den Versuch zu wagen, das auf künstlerischen Entwürfen basierende Glas auf dem internationalen Kunstmarkt zu etablieren. Hierbei gilt es zu überprüfen, inwiefern das Ziel des *Centro* darin bestand, den besonders in den 50er Jahren als sinnvoll propagierten Zusammenhang von Form und Funktion aufzuheben, um das aufwändige, komplizierte, raffinierte und unmöglich Erscheinende zu verwirklichen.

Während das *Centro Studio Pittori* maßgeblich von der Mittlerrolle profitierte, die Egidio Costantini erfüllte, waren die Zusammenarbeiten von Künstlern und Handwerkern zu Anfang des 20. Jahrhunderts auf einige wenige Ausnahmeerscheinungen beschränkt, die seit dem ersten Jahrzehnt verstärkt zum Vorschein traten. Diesbezüglich sollte das Mäzenatentum der Duchessa Felicita Bevilacqua nicht ohne Auswirkung bleiben. Nachdem sie in einer großzügigen Geste im Jahr 1898 die Ca' Pesaro als Ausstellungspalast der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt hatte, diente dieser seit 1908 als Sitz der *Esposizione permanente d'arti e d'industrie veneziane*<sup>372</sup>. Die in der Ca' Pesaro ausgerichteten Ausstellungen waren jungen venezianischen Künstlern jedweder modernen Tendenz verpflichtet, und es bildete sich eine progressive Gegenbewegung<sup>373</sup> zu

---

<sup>371</sup> Vgl. Ente Autonomo La Biennale di Venezia (Hg.): *La Biennale di Venezia. Le Esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995*. Mailand 1996.

<sup>372</sup> Im Jahr 1902 wurde in der Bel Etage die bereits 1897 gegründete *Galleria internazionale d'arte moderna di Venezia* eröffnet. Im Obergeschoss wurden Künstlerateliers für junge Kunstschaffende eingerichtet. Vgl. Guido Perocco: *Le origini dell'Arte moderna a Venezia (1908-1920)*. Treviso 1972; Enzo Di Martino: *L'Opera Bevilacqua la Masa 1908-1983*. Venedig 1984.

<sup>373</sup> Mitunter waren persönliche Verflechtungen zwischen den sogenannten *Capesarini* und dem Vorbild der Münchner und Wiener Sezessionisten wirksam, beispielsweise zwischen dem in Venedig agierenden Teodoro Wolf Ferrari (1878-1945), dessen Vater an der Münchner Sezession beteiligt war. Vgl. Giuseppina Dal Canton: *Dalla cultura artistica del Simbolismo a*

den in den Giardini Pubblici ausgerichteten Biennaleausstellungen, die vornehmlich arrivierte und etablierte Künstler präsentierten<sup>374</sup>.

Ein künstlerischer Wettbewerb war gegeben<sup>375</sup>, und im Rahmen der an den Ausstellungen in der Ca' Pesaro beteiligten Künstler wurde die Präsentation von künstlerischem Glas miteinbezogen.<sup>376</sup> Dadurch liessen sich Glashütten zu außergewöhnlichen Leistungen motivieren, und im Laufe der nächsten Jahre entwickelten Entwerfer und Hersteller neuartige und unterschiedlich erfolgreiche Konzepte, die einer konzisen Betrachtung bedürfen.<sup>377</sup>

Bis dato war das Vorhandensein von überlieferten Musterbüchern oder Vorbildsammlungen, die venezianische Stilgewohnheiten dokumentierten, eine grundlegende Voraussetzung des Schaffensprozesses, so dass Formen und Dekore überwiegend kopiert wurden. Stilistische Abwandlungen waren meist einem langwierigen Prozess unterworfen, indem vereinfachende oder komplizierende Attribute den venezianischen Formenkanon variierten. Einen Aufbruch zu alternativen Ausdrucksmöglichkeiten wagten hingegen die an den Ausstellungen in der Ca' Pesaro beteiligten Hütten mit ihren Schauobjekten. Zu erwähnen sind diesbezüglich die Betriebe der *Artisti Barovier*, *Fratelli Toso* und *Vittorio Toso Borella*.<sup>378</sup> Sie propagierten Entwürfe, die mitunter aus zusammengeschmolzenen

---

quella delle esposizioni di Ca' Pesaro, in: Toni Toniato (Hg.): *Modernità allo Specchio. Arte a Venezia (1860-1960)*. Venedig 1995, 72-4. Vgl. Perocco 1972, 327-43.

<sup>374</sup> Vgl. Enzo Di Martino: *La Biennale di Venezia: 1895-1995. Cento anni di arte e cultura*. Mailand 1995.

<sup>375</sup> Der Wettbewerb zwischen den Sezessionisten und der Biennale gipfelte im Juni des Jahres 1914 mit einer Ausstellung von Kunstwerken, die von der Jury der Biennale zurückgewiesen wurden. Die Ausstellung wurde unter der Ankündigung „*Esposizione di alcuni artisti rifiutati alla Biennale veneziana*“ im Hotel Excelsior auf dem Lido gezeigt; vgl. Lulo de Blaas / Guido Cadorin / Napoleone Martinuzzi / Bortolo Sacchi / Vittorio Zanetti-Tassis: *Esposizione d'Arte. Excelsior Palace Hôtel. Esposizione di alcuni artisti rifiutati alla Biennale veneziana*. Venedig 1914.

<sup>376</sup> Vgl. Attilia Dorigato: *Il vetro soffiato di Murano alle esposizioni di Ca' Pesaro*, in: Giandomenico Romanelli / Flavia Scotton / Chiara Alessandri (Hg.): *Venezia. Gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920*. Mailand 1987, 239-51. Nico Stringa: *L'arte decorativa alle mostre di Ca' Pesaro*, in: Romanelli / Scotton / Alessandri 1987, 253-5.

<sup>377</sup> Die Quellenlage ist im Allgemeinen disparat, entsprechend der von Giorgetta Bonfiglio Dosio vom Staatsarchiv in Verona geleiteten Umfrage zu Archivbeständen in heute noch tätigen Fabriken; vgl. Bonfiglio Dosio 1995, 829-38; siehe Kap. 3.

<sup>378</sup> Aus den ersten beiden Jahren der Ausstellungen in der Ca' Pesaro sind keine Kataloge überliefert; eine von Rosa Barovier Mentasti durchgeführte Analyse von Presseberichten ergab, dass unter den teilnehmenden Firmen die Hütten der Artisti Barovier, Fratelli Toso und von Vittorio Toso Borella aufzuführen sind; vgl. Rosa Barovier Mentasti: *Il vetro di Murano alla Bevilacqua La Masa 1912-1960*, in: Luca Massimo Barbero (Hg.): *Emblemi d'Arte da Boccioni a Tancredi. Cent'anni della Fondazione Bevilacqua La Masa 1899-1999*. Venedig 1999, 260.

*Murrine* bestehen und leisteten durch die abstrahiert floralen Blüteneffekte einen Beitrag zu der künstlerischen Tendenz des ausgehenden Jugendstils.



**Abb.122** Entwürfe von Hans Stoltenberg Lerche für *Fratelli Toso*, undatiert (zwischen 1911 und 1920), aus: Barovier / Barovier Mentasti / Dorigato 1995, 25.



**Abb.123** Entwurf Hans Stoltenberg Lerche für *Fratelli Toso*, (zwischen 1912 und 1914); Sammlung G. Cammi und D. Simonazzi, Piacenza, aus: Rosa Barovier Mentasti: *Vetro Veneziano 1890-1990*. Venedig 1992, 37.

Einhergehend mit dem zunehmenden Interesse seitens der Künstler am Material Glas und seitens der Glashersteller an künstlerischen Entwürfen wurde entgegen der bisherigen konservativen Einstellung auf der Biennale des Jahres 1912 eine Vitrine mit einer Werkgruppe von Gläsern gezeigt, die auf Entwürfe des in Rom wirkenden Bildhauers Hans Stoltenberg Lerche (1867-1920) zurückgingen und von der Manufaktur *Fratelli Toso* gefertigt waren.<sup>379</sup> Mit Stoltenberg Lerche trat erstmals im Zusammenhang der Biennaleausstellung ein mit dem muranesischen Handwerk zusammenarbeitender Entwurfskünstler im Verlaufe mehrerer Ausstellungen in Erscheinung.<sup>380</sup> Der in Düsseldorf geborene Bildhauer konnte bereits auf eine grundlegende Ausbildung zum Keramiker zurückblicken, die er

<sup>379</sup> Hans Stoltenberg Lerche näherte sich in seinem Werk dem Jugendstil und stellte beispielsweise auf der *Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa e Moderna* in Turin 1902 neben Bronzeobjekten auch Majolikaware aus; vgl. Mario Quesada (Hg.): Hans Stoltenberg Lerche. *Sculpture, disegni, vetri, ceramiche*. Venedig 1996.

<sup>380</sup> Stoltenberg Lerche stellte auf den Biennalen der Jahre 1912, 1914 und 1920 aus. Die vorausgegangenen Biennalen zeigten nur vereinzelt gläserne Exponate: Im Jahre 1903 sind Glasobjekte von muranesischen Hütten überliefert, die eigens von Künstlern entworfen wurden; für die Hütte *Compagnia Venezia-Murano* entwarf Raffaele Mainella einige Vasen, für den Betrieb *M. Jesurum & C.* entwarf A. Sezanne Glasscheiben; vgl. Rosa Barovier Mentasti: *Il Vetro alla Biennale*, in: Barovier / Barovier Mentasti / Dorigato 1995, 9-12. Im Jahre 1905 stellte der schwedische Entwerfer Ferdinand Boberg eine Vase aus, die in der Hütte *Reijmyre* hergestellt wurde; vgl. Comune di Venezia / Ente Autonomo La Biennale di Venezia (Hg.): *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*. Mailand 1995, 352.

während der Anfangsjahre seiner künstlerischen Laufbahn erwarb.<sup>381</sup> Nachdem er im Jahr 1911 mit den *Fratelli Toso* in Kontakt kam<sup>382</sup>, arbeitete er mitunter in den Atelierräumen der Firma auf Murano. Er suchte mit Gefäßen in Fließformen und unregelmäßiger Oberflächengestaltung nach innovativen Konzepten und vermochte mit seinen Entwürfen die Jugendstiltendenzen in Murano durch experimentelle Formfindungen und expressiv anmutende Dekore zu bereichern (Abb.122 und 123).<sup>383</sup>



**Abb.124** Frontispiz des Katalogs zur Ausstellung der im Jahr 1914 von der Jury der Biennale zurückgewiesenen venezianischen Maler. Entwurf Guido Cadorin. Lulo de Blaas / Guido Cadorin / Napoleone Martinuzzi / Bortolo Sacchi / Vittorio Zanetti-Tassis: Esposizione d'Arte. Excelsior Palace Hôtel. Esposizione di alcuni artisti rifiutati alla Biennale veneziana. Venedig 1914.



**Abb.125** Vasen. Entwurf Teodoro Wolf Ferrari und Vittorio Zecchin um 1914, ausgeführt von *Artisti Barovier*. Höhe 29 und 27 cm, aus: Guido Perocco: *Le origini dell'Arte moderna a Venezia* (1908-1920). Treviso 1972, 343.

Der Stellenwert des muranesischen Glases bei den venezianischen Kunstausstellungen stieg weiterhin im Laufe der nächsten Jahre. 1913 wurde anlässlich der Sommerausstellung in der Ca' Pesaro eine *saletta del vetro* eingerichtet, die als Präsentationsraum für Gemälde und 12 von Vittorio Zecchin (1878-1947) entworfene Gläser diente.<sup>384</sup> Damit erlangte die muranesischen Glaskunst einen neuen Stellenwert. Gemeinsam mit Zecchin trat fortan Teodoro Wolf Ferrari

<sup>381</sup> Stoltenberg Lerche absolvierte eine zweijährige Ausbildung in einem deutschen Keramikatelier; die Angabe beruht auf einer Aussage von Vittorio Pica, vgl. Quesada 1996, 8.

<sup>382</sup> Die Zusammenarbeit soll über den Grafiker Alberto Martini vermittelt worden sein; eine umfassende Auswertung der sich in Privatbesitz befindlichen Dokumente liegt bislang nicht vor; es ist anzunehmen, dass aus den Dokumenten Informationen über den Ablauf und die Bedingungen der Zusammenarbeit gewonnen werden können; vgl. Quesada 1996.

<sup>383</sup> Das auf zeitgenössischen Entwürfen basierende muranesisches Glas der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert hatte keineswegs das Renommee des amerikanischen Tiffany-Glases oder der französischen Beiträge von Daum, Gallé oder Lalique. Erst in jüngster Zeit wurden Komponenten des Jugendstils im muranesischen Glas gewürdigt; vgl. Marino Barovier: *Il „Liberty“ in Murano*, in: Fabio Benzi (Hg): *Il Liberty in Italia*. Mailand 2001, 268-88.

<sup>384</sup> Guido Perocco erwähnt im Jahr 1972 in einem Beitrag über die Kunst in Venedig der Jahre 1908 bis 1920 die *saletta del vetro* unter der Bezeichnung *saletta di Murano*; vgl. Perocco 1972, 52. Die Ausschmückung der Sala enthielt vier Gemälde von Zecchin und in Gemeinschaftsarbeit mit dem Glashersteller Giuseppe Barovier wurden sieben Vasen, drei Teller, eine Anfore und eine Flachglasscheibe aus *Murrine* präsentiert (*Murrina del pavone*); vgl. G. Perocco: *Vittorio Zecchin*. Mailand 1981, 6.

(1878-1945) in den Vordergrund. In Zusammenarbeit mit der Hütte *Artisti Barovier* erreichten sie den Stellenwert von Promotoren und erregten großes Aufsehen durch vielfarbige Vasen, die aus zusammengefügt *Murrine* gefertigt waren: Sie stellten ihre Beiträge in der folgenden Biennale des Jahres 1914 aus (Abb.125).<sup>385</sup> Damit war ein spannungsreicher Moment des venezianischen Kunstbetriebs erreicht, denn sowohl Zecchin als auch Wolf-Ferrari waren mit ihren kunsthandwerklichen Beiträgen auf der international renommierten Biennale vertreten, ihre gemalten Bilder hingegen wurden von der Jury abgelehnt; mit Beispielen ihres malerischen Oeuvres waren sie daher gemeinsam mit ebenfalls abgelehnten, befreundeten Künstlern an der "Ausstellung der Zurückgewiesenen" beteiligt (Abb.124).<sup>386</sup> Dieser Moment wurde von Kunsthistorikern bereits als markanter Einzug der Moderne in Venedig gedeutet.<sup>387</sup> Im Hinblick auf den Kunstbetrieb ergab sich daher eine besondere Situation: Während die „Ausstellung der Zurückgewiesenen“ im Jahr 1914 entschieden gegen die konservativ orientierte Ausstellungspolitik der Biennale opponierte, waren unkonventionelle experimentelle Gläser von Wolf Ferrari und Zecchin ein Bestandteil der gleichzeitig stattfindenden Biennaleausstellung. Somit avancierte Muranoglas zum Medium zeitgenössischer Künstler, das auf der Biennale zur Geltung gelangen konnte.<sup>388</sup> Der Einzug der Moderne in die verkrustete und konservative Atmosphäre der Biennale geschah demnach mithilfe der Vorreiterrolle, die das Kunstgewerbe im venezianischen Kulturbetrieb einnahm.

---

<sup>385</sup> Vgl. Città di Venezia (Hg.): La XI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Padua 1914, 92-3.

<sup>386</sup> Vgl. Lulo de Blaas / Guido Cadorin / Napoleone Martinuzzi u.a. 1914.

<sup>387</sup> Guido Perocco schilderte in seiner Ausstellungsschronologie der Jahre 1908 bis 1919 die Hintergründe der aufgetretenen Spannungen: Nachdem es anfangs sogar die Absicht einer gemeinsamen Ausstellung von Biennale und Ca' Pesaro-Anhängern gab, wurde auf eine Zusammenarbeit von Seiten der Biennale verzichtet und Bürgermeister Grimani, der zugleich das Amt des Präsidenten der Biennale innehatte, unterband die Ausstellungsaktivitäten der sogenannten *Capesarini*. Infolgedessen zogen Künstler zum Lido und stellten ihre Werke im *Excelsior Palace Hôtel* aus; vgl. Guido Perocco: *Primi espositori di Ca' Pesaro 1908-1919*. Venedig 1958, 90.

<sup>388</sup> Wolf-Ferrari und Zecchin äußerten sich im Biennale-Katalog des Jahres 1914 zu dem experimentellen Ansatz ihrer Objekte und betonten ihr Anliegen, sich von der bisherigen Tradition zu lösen. Sie ließen *Murrine* als Farbschichten auf die Wandung aufschmelzen und arbeiteten somit entgegen der venezianischen Tradition. "*Ora perseveriamo in questo proposito d'arte, memore e rinnovatore ad un tempo.*" in: Città di Venezia 1914, 93.

Nach 1920 legten sich die aufgebrauchten Wogen. Die „...*grande stagione capesarina*...“<sup>389</sup> hatte ihren Höhepunkt überwunden.<sup>390</sup> Im Hinblick auf das muranese Glas sollte der Kunstbetrieb fortan in ruhigeren Bahnen verlaufen. Mit dem Padiglione Venezia wurde im Jahr 1932 den angewandten Künsten ein separater Pavillon errichtet, der ausschließlich dem kunsthandwerklichen Schaffen Venedigs und Venetiens zur Verfügung stand. Nunmehr hatten auch die Glasgestalter ein Ausstellungsforum im Kontext der internationalen Kunstausstellung.

Hinsichtlich der Position des Glashandwerks im venezianischen Kunstbetrieb während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ergibt sich die Frage, inwiefern das *Centro Studio Pittori* und die *Fucina degli Angeli* von einem Avantgarde-Bewusstsein ergriffen war. Gerade im Jahr 1952 erhielt das Wirken einzelner Protagonisten wie beispielsweise von Vittorio Zecchin oder Stoltenberg Lerche einen neuen Stellenwert. Angesichts der im Padiglione Venezia auf der Biennale gezeigten *Mostra Storica del vetro muranese* erhielten auch Entwürfe, die den traditionellen Formenkanon aufbrechen, eine besondere Geltung.<sup>391</sup> In Anlehnung daran verfolgten das *Centro Studio Pittori* und die *Fucina* das Ziel, künstlerische Freiheiten auszuloten. Das *Centro* und die *Fucina* forderten in diesem Sinne eine Unabhängigkeit des Entwerfers. Dies belegen die folgenden Beispiele.

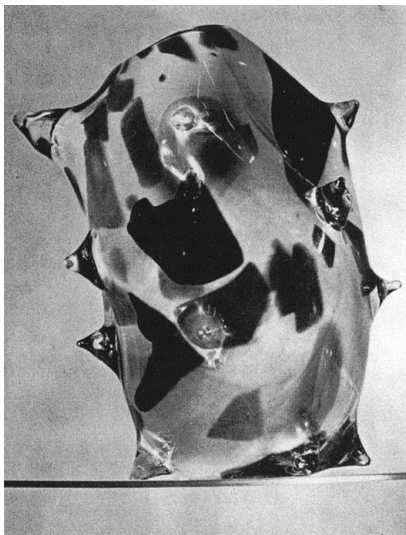
---

<sup>389</sup> Dal Canton 1995, 67.

<sup>390</sup> Im Jahr 1920 wurde Felice Casorati von der Jury ausgeschlossen. Casorati, der bei früheren Ausstellungen in der Ca' Pesaro beteiligt war, hatte zuvor eine Einladung der Biennale zugunsten der bevorstehenden Ausstellung in der Ca' Pesaro abgesagt. Um gegen die Entscheidung der Jury zu protestieren, organisierten seine Freunde eine Gegenausstellung zur offiziellen *Mostra di Ca' Pesaro*. Unter dem Titel *L'Esposizione dei dissidenti di Ca' Pesaro* zeigten sie Gemälde und kunstgewerbliche Werke in der Galleria Geri-Boralevi, die ihre Räumlichkeiten in den Procuratie Vecchie zur Verfügung stellte. Guido Perocco wertete diesen Abspaltungsprozess der Künstler aus dem Kreis der Ca' Pesaro-Anhänger als Endpunkt einer Epoche: „Questo momento di crisi per Ca' Pesaro segnava la fine di tutto un periodo di attività, e si dovevano attendere alcuni anni perché le mostre riprendessero la loro funzione tra i giovani a Venezia, ma con un altro spirito, più quieto e dimesso. E non più d'avanguardia italiana, come erano state fino allora, ma solo di interesse regionale, talvolta anche vivace e ricco di fermenti: la grande stagione di Ca' Pesaro era finita.“ Perocco 1972, 64.

<sup>391</sup> Entwürfe von Vittorio Zecchins wurden in einer Werkgruppe dispositioniert; vgl. La Biennale di Venezia 1952, 422-5, 429. Die Beiträge von Stoltenberg Lerche hingegen fanden in interpretierenden Objekten der Firma *Fratelli Toso* einen Nachhall; Vgl. Barovier / Barovier Mentasti / Dorigato 1995, 71.

Vor allem in der Anfangszeit des *Centro* wiesen die Objekte mitunter experimentelle Ansätze auf.<sup>392</sup> Seit dem Jahr 1953 waren mit De Toffoli (1913-1978) oder Virgilio Guidi (1891-1984) einige Mitwirkende der künstlerischen Strömung des *Spazialismo* beteiligt.<sup>393</sup> Ihr Bestreben lag darin, nach Wegen und Möglichkeiten zu suchen, den Raum als plastische Materie begreifbar zu machen. Beispielsweise hatte Virgilio Guidi bereits im Jahr 1951 gemeinsam mit weiteren Kollegen und seinem Vorbild Lucio Fontana das "*Manifesto dell'Arte Spaziale*" als Direktive formuliert; sie verdeutlichten darin ihr Bemühen, auf der Suche nach neuen bildnerischen Materialien den Raum zusehends ins Zentrum des Interesses zu stellen.<sup>394</sup>



**Abb.126** *Spaziale*, Entwurf Virgilio Guidi, hergestellt bei *Ferro e Lazzarini*, aus: Maria Netter: *Glaskunst aus Murano*, In: *Werk* Nr.12 (1955), 409.



**Abb.127** *Figura spaziale*, Entwurf Virgilio Guidi, hergestellt bei *I.V.R. Mazzega*, aus: *Centro Studio Pittori* 1954, 49.

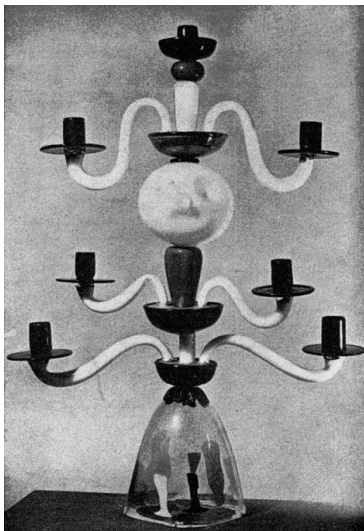
<sup>392</sup> Vgl. Kap. 5.1.; skulpturale Gefäße von Aldo Bergamini (vgl. Abb.17; *Tempo e Moto*), von Mario Carraro (vgl. Abb.18,19; *Vortice*), von Gino Kraye (vgl. Abb.20,21; *Atomico*) oder Bruno de Toffoli (vgl. Abb.22,23; *ICE*) verdeutlichen den Versuch, die Schwerkraft in Szene zu setzen.

<sup>393</sup> Bruno de Toffoli und Virgilio Guidi zeichneten sich als Autoren spazialistischer Manifeste verantwortlich: z.B. des im Jahr 1952 erschienenen "Manifesto del movimento spaziale per la televisione" (Mailand) oder des 1953 veröffentlichten Manifestes "Lo Spazialismo e la Pittura Italiana nel Secolo XX" (Venedig); wiederholt forderten die Spazialisten zu einem künstlerischen Ausloten der Möglichkeiten auf, die sie in der Dimension Raum als plastische Materie zu erkennen vermochten. Vgl. Dino Marangon: *Spazialismo a Venezia*, in: *Fondazione Bevilacqua la Masa* (Hg.): *Spazialismo a Venezia*. Mailand 1987, 33-44. Vgl. Dino Marangon: *Spazialismo: Protagonisti, Idee, Iniziative*. Quinto di Treviso 1993. Vgl. Barbero 1996.

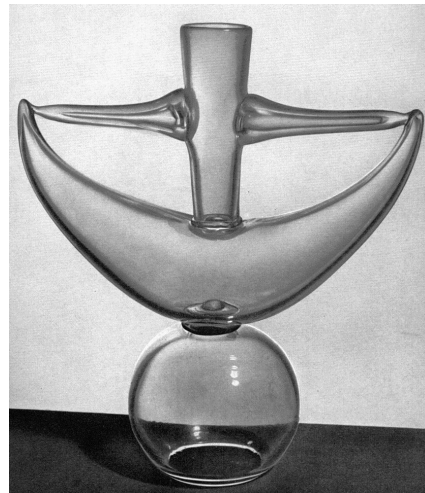
<sup>394</sup> "... abbiamo assistito a serie di manifestazioni che si sono impegnate ad aggredire la nuova visione del creato nel micros immerso negli spazi, cercando di rappresentare figurativamente quell'energia, oggi dimostrata „stretta materia“ e quegli spazi visti come „materia plastica“. Ein Nachdruck des mit einer Schreibmaschine getippten und von Anton Giulio Ambrosini, Giancarlo Carozzi, Roberto Crippa, Mario Deluigi, Gianni Dova, Lucio Fontana, Virgilio Guidi, Beniamino Joppolo, Milena Milani, Berto Morucchio, Cesare Peverelli und Vinicio Vianello verfaßten Manifesto dell'arte spaziale findet sich in Barbero 1996, 26.



Mit De Toffoli (vgl. Abb.22 und 23) und Virgilio Guidi waren Künstler aus dem engeren Kreis des venezianischen *Spazialismo* in das *Centro* involviert.<sup>395</sup> Interessant ist dabei, dass De Toffoli und Guidi im Bereich der Abstraktion wie auch der Figuration nach Möglichkeiten suchten, den Raum als plastische Materie begreifbar zu machen. Sowohl die 1954 publizierte *Figura Spaziale* (Abb.127) als auch die im Jahr 1955 unter dem Titel *Spaziale* veröffentlichte Vase (Abb.126) wurden in relativ rohem Zustand belassen. Die Wandung der Vase *Spaziale* beispielsweise besteht aus unterschiedlich großen, zugespitzten Noppen und partiellen Farbeinschlüssen. Gleichsam einer tachistischen Farbspur auf der Leinwand wurde die Materie Glas durch spontan wirkende Manipulationen bearbeitet.



**Abb.128** *Candelabro Rituale Burlesco*, Entwurf Aldo Bergamini, hergestellt bei *Ferro e Lazzarini*, aus: *Centro Studio Pittori* (Treviso) 1953, o.S.



**Abb.129** *Begegnung*, Entwurf Aldo Bergamini, aus: *Gewerbemuseum Basel* 1955, 23.

Bergaminis Beitrag mag als Umsetzung einer kultivierten Festlichkeit gesehen werden. Indem er Formen zu großzügig ausladenden Körpergebilden arrangierte, erschuf er nicht nur einen siebenarmigen Leuchter mit geschwungenen Armen (Abb.128), sondern auf diesen Erfahrungen aufbauend eine Vase (Abb.129), die durch die Kombination weniger Grundformen ein anthropomorph anmutendes

---

<sup>395</sup> Des Weiteren wäre auch auf Riccardo Licata hinzuweisen, der jüngst dem Umkreis der venezianischen Spazialisten zugeordnet wird; vgl. Barbero 1996, 218-21. In einem Gespräch erzählte mir Licata, dass er circa sieben bis acht Vasen und Schalen bei verschiedenen Hütten herstellen ließ und sie Costantini zu Ausstellungszwecken übergab. Gespräch am 25.1.2001 in Venedig.

Gefäß evoziert, bestehend aus Rumpf, Armen und ausladendem Gewand.<sup>396</sup> Spitz zulaufende Endungen der Extremitäten berühren einander und betonen eindringlich die dem Material inhärente Zerbrechlichkeit.

Einerseits führte Bergamini die von Paolo Venini im Jahr 1947 auf der Triennale präsentierte Tradition der Herstellung von Scherzgefäßen (vgl. Abb.3) in eine moderne Sphäre weiter, andererseits können seine Formfindungen als Weiterführung der Figuren der *Commedia dell'arte* (vgl. Abb.4) gesehen werden. Während Venini noch explizit auf die Mitte des 16. Jahrhunderts angeblich in Venedig<sup>397</sup> entstandene und den Beginn des modernen Theaters einleitende *Commedia dell'arte* rekurrierte, schuf Bergamini gläserne Exempel im Sinne einer Probierkunst. Damit wagte er eine Gratwanderung zwischen Figuration und Abstraktion.

Mit der Realisierung von raumgreifenden und experimentellen Gefäßen erhob das *Centro* einen hohen künstlerischen Anspruch, zumal die Vision davon geleitet war, Ausstellungen in Kunstmuseen durchzuführen. Wie aus der Chronologie der Ausstellungsereignisse ersichtlich ist, konnte das Ziel nur über Umwege erreicht werden. Schon im Dezember des Jahres 1954 schickte das *Centro* an das Basler Kunstmuseum<sup>398</sup> eine Anfrage und erkundete das etwaige Interesse, die bisher realisierten Exponate in einer Sonderausstellung zu präsentieren. Der Museumsdirektor Georg Schmidt reagierte umgehend und leitete das Schreiben an das benachbarte Kunstgewerbemuseum weiter.<sup>399</sup> Unbeirrt dessen verfolgte Costantini sein Ziel. In den folgenden Jahren versuchte er mit der *Fucina degli Angeli* erneut, neben der permanenten Präsenz in den Galerieräumlichkeiten in

---

<sup>396</sup> Bereits im Jahr 1952 erschuf Bergamini ein zoomorph anmutendes Gefäß unter dem Titel *Tempo e Moto* (Abb.17), das im *Gazzettino* publiziert wurde; vgl. Il *Gazzettino* vom 26. Juli 1952; siehe Kap. 9.1.1. Abb I.

<sup>397</sup> Nach Meinung einiger Autoren handelt es sich bei der *Commedia dell'arte* um eine Weiterentwicklung des volkstümlichen römischen Stegreiftheaters, das in Ostrom weiter tradiert wurde. Nach dem Untergang von Konstantinopel wirkten griechische Schauspieler in Venedig und beeinflussten die dort ausgeübte Farce, so dass die *Commedia dell'arte* entstand. Zu den unterschiedlichen Auffassungen zur Entstehungsgeschichte der *Commedia dell'arte* siehe Krömer 1976, 6-9.

<sup>398</sup> Die Anfrage des *Centro Studio Pittori* wurde von Fred Fay in Sitten verfasst, der als Delegierter für die Schweiz unterzeichnete; Brief vom 1.12.1954; StABS Basel; „Glaskunst aus Murano“ ED-REG 24-6-1-1. Eine weitere Anfrage wurde an das Kunstmuseum in Bern verschickt; Fonds Fred Fay, Sitten.

<sup>399</sup> Georg Schmidt leitete die Anfrage am 3.12.1954 weiter, an seinen Kollegen Berthold von Grünigen, Gewerbemuseum Basel. Dort wurde ca. ein Jahr später die Ausstellung „Glaskunst aus Murano“ realisiert. StABS Basel; „Glaskunst aus Murano“ ED-REG 24-6-1-1.

Venedig, ebenfalls in Kunstmuseen auszustellen. Dies erreichte er zunächst mit einer Ausstellung in einer Stuttgarter Galerie und im Mai des Jahres 1958 mit der Ausstellung *Glas aus Murano* im Museum am Ostwall in Dortmund.<sup>400</sup>

Gerade in den 1950er Jahren entstand auf Murano eine ausgesprochen große Palette an farb- und formfreudigen Objekten. Um eine solche Vielfalt wieder zu bändigen, wirkte seit 1954 eine weitere Herausforderung auf das muraneser Handwerk ein: die auf der Triennale mit der Auslobung des *Compasso d'Oro* geforderte Designprämisse der einfachen und funktionalen Form. Demnach propagierte die Triennale im Bereich des Glashandwerks vorzugsweise Objekte, die auf Grundformen basierten. In der Geradlinigkeit ihrer Umrisse weisen sie den Charakter von maschinell hergestellten Objekten auf und erinnern zumeist an Industrieformen. Sie standen im Gegensatz zu den verspielten, farb- und formfreudigen Tendenzen, die insbesondere das *Centro Studio Pittori* und die *Fucina degli Angeli* unterstützten. Um den Gegensatz des *Centro* bzw. der *Fucina* zur zeitgenössischen Designprämisse des *Compasso d'Oro* zu verdeutlichen, sollen die Prämierungen des Designpreises *La Rinascente Compasso d'Oro* näher betrachtet werden.

Im Jahr 1954 wartete die Triennale<sup>401</sup> erstmals mit der Vergabe des *Compasso d'Oro* auf. Diese vom Kaufhaus *La Rinascente* initiierte Auszeichnung verkörperte den prestigeträchtigsten Designpreis in Italien.<sup>402</sup> Vergeben wurde er in unregelmäßigen Abständen an Produkte, die in italienischen Betrieben hergestellt wurden.<sup>403</sup>

---

<sup>400</sup> Vgl. Kap. 9.3.1.

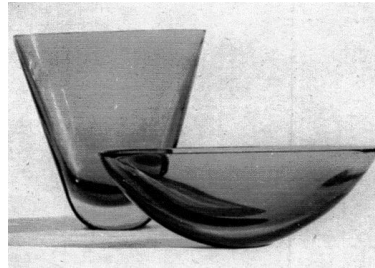
<sup>401</sup> Die ersten vier in Monza ausgerichteten Triennalen der Jahre 1923, 1925, 1927 und 1930 waren nationale Kunstgewerbeausstellungen unter dem Titel „Mostra nazionale delle arti decorative“. Im Jahr 1931 wurde der *Palazzo dell'Arte* in Mailand errichtet, und die Triennale präsentierte sich unter dem Titel „*Esposizione triennale internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*“. Somit entwickelte sich die Triennale zum internationalen Ereignis für Kunstgewerbe, Design und Architektur. Vgl. Pica 1957. Vgl. Anty Pansera: *Storia e Cronaca della Triennale*. Mailand 1976.

<sup>402</sup> In den 1950er Jahren wurden zahlreiche Designpreise vergeben, z.B. der „Lunning Preis“, der von Frederik Lunning, Besitzer der Agentur *Georg Jensen* in New York initiiert und jährlich an zwei skandinavische Designer ausgelobt wurde. Weitere renommierte Preise trugen die Bezeichnung „*Beauté France*“ / Frankreich, „*Gute Industrieform*“ / Deutschland, „*Die Gute Form*“ / Schweiz, „*Signe d'Or*“ / Belgien, „*Design Centre Awards*“ / Großbritannien oder „*Good Design*“ / USA.

<sup>403</sup> Vgl. ADI (Associazione per il Disegno Industriale) (Hg.): *Compasso d'Oro 1954-1984*. Mailand 1985.



**Abb.130** Entwurf Flavio Poli, Hersteller *Seguso Vetri d'Arte*; aus: Aldo Borletti / Cesare Brustio / Giò Ponti / Alberto Rosselli / Marco Zanuso: Premio la Rinascente. Il Compasso d'Oro per l'estetica del prodotto 1954. Mailand 1955, 45.



**Abb.131** Entwurf Flavio Poli, Hersteller *Seguso Vetri d'Arte*, aus: Aldo Borletti / Cesare Brustio / Alberto Rosselli / Marco Zanuso: Premio la Rinascente compasso d'oro per l'estetica del prodotto 1955. Mailand 1956, 61.

Insgesamt wurden in den 50er Jahren drei *Compasso d'Oro* - Auszeichnungen an das muranese Handwerk vergeben, und interessant ist hierbei, dass sachlich zurückhaltende Formvorstellungen prädestiniert waren: Deutlich ist dies an einer im Jahr 1954 prämierten Vase der Firma *Seguso Vetri d'Arte* zu erkennen (Abb.130).<sup>404</sup> Der in der Firma wirkende Entwerfer Flavio Poli konzipierte sie auf ovalem, massiven Stand mit einer kontinuierlich zur Mündung hin dünner geblasenen Wandung. Die in Serie produzierte Vase wurde in Sommerso-Technik hergestellt, in welcher eine kristallklare Glasschicht eine dünne Schicht blauen Glases und einen Kern aus violett-rotem Glas überfängt. Ebenfalls äußerst reduziert, sowohl hinsichtlich der Form als auch des Dekors und der Farbgebung, ist eine Serie der 1955 prämierten und von der Hütte *Nason e Moretti* hergestellten Gefäße (Abb.132).<sup>405</sup> Die überwiegend zylindrischen oder halbkugelförmigen Objekte enthalten dünne Wandungen mit einem farbigen Überfang, so dass Innen- und Außenseite verschiedene Farbtöne aufweisen.<sup>406</sup> Eine weitere Auszeichnung des *Compasso d'Oro* wurde im Jahr 1957 an den Künstler Vinicio Vianello vergeben, der bauchige Vasen mit tellerförmig raumausgreifenden Mündungen in

---

<sup>404</sup> Vgl. Aldo Borletti / Cesare Brustio / Giò Ponti / Marco Alberto Rosselli / Marco Zanuso: Premio la Rinascente. Il Compasso d'Oro per l'estetica del prodotto 1954. Mailand 1955, 44-5, 68.

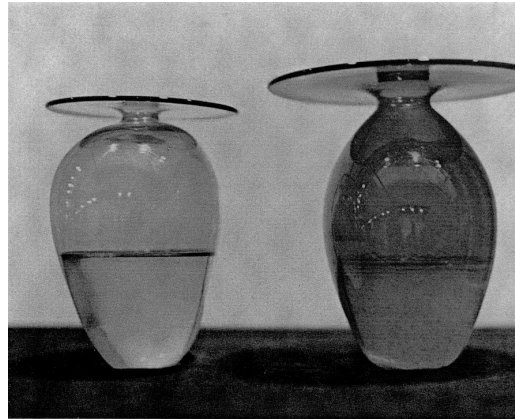
<sup>405</sup> Aldo Borletti / Cesare Brustio / Alberto Rosselli / Marco Zanuso: Premio la Rinascente compasso d'oro per l'estetica del prodotto 1955. Mailand 1956, 41.

<sup>406</sup> Die Wandungen der erwähnten Objekte sind opak und erwecken den Anschein von Gefäßen aus Email oder Porzellan. Dabei kommen die Materialeigenschaften der Materie Glas optisch kaum zum Tragen.

türkis bzw. hellblau herstellen ließ (Abb.133).<sup>407</sup> Vianellos preisgekrönte Vasen weisen eine asymmetrisch deformierte Bauchung auf und sind daher weniger geradlinig als die zuvor ausgezeichneten Beispiele von *Seguso Vetri d'Arte* oder *Nason e Moretti*.<sup>408</sup>



**Abb.132** Entwurf Umberto Nason, Hersteller *Nason e Moretti*; aus: Borletti / Brustio / Rosselli / Zanuso 1956, 41.



**Abb.133** Entwurf Vinicio Vianello, aus: Aldo Borletti / Cesare Brustio / Franco Albini / Pier Giacomo Castiglioni / Ignazio Gardella: Premio la Rinascente compasso d'oro 1957 per l'estetica del prodotto. Mailand 1958, 29.

Neben dem *Compasso d'Oro* wurden zusätzlich Auszeichnungen vergeben, die so genannten *Segnalazioni d'Onore*.<sup>409</sup> Auch diese waren von reduziert-sachlichen Form- und Farbkonzepten geprägt. Augenscheinlich wird dies beispielsweise anhand von 1955 prämierten Vasen der Firma *Seguso Vetri d'Arte* (Abb.131)<sup>410</sup> oder der im Jahr 1956 ausgezeichneten *Millefili*-Vasen, die bei Ercole

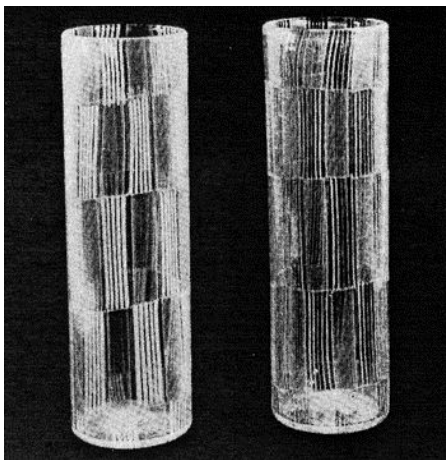
<sup>407</sup> Aldo Borletti / Cesare Brustio / Franco Albini / Pier Giacomo Castiglioni / Ignazio Gardella: Premio la Rinascente compasso d'oro 1957 per l'estetica del prodotto. Mailand 1958. 27-8.

<sup>408</sup> Im Gegensatz zu den übrigen prämierten Objekten weisen Vianellos im Jahr 1957 ausgezeichneten Vasen eine Tendenz auf, die ansatzweise die bisherige Prämisse der geradlinigen Form durchbrechen. Daher sei erwähnt, dass Vianello auf den Triennaleausstellungen der einzige Künstler im Bereich der Glasgestaltung war, der dem Kreis der venezianischen Spezialisten angehörte. Diese Tatsache wurde bislang nicht diskutiert und bedürfte einer eingehenden Studie; zum glaskünstlerischen Schaffen Vianellos liegt bislang keine Forschungsarbeit oder publizierte Literatur vor.

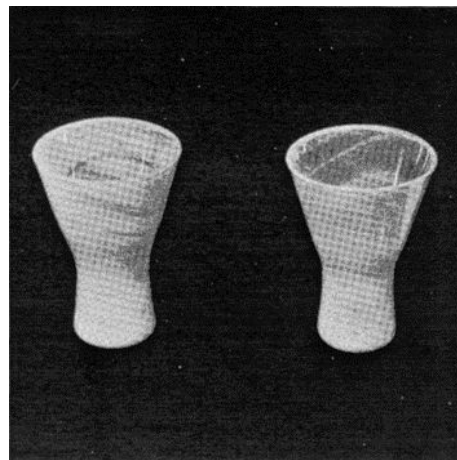
<sup>409</sup> Insgesamt wurden in den 50er Jahren acht *Segnalazioni d'Onore* an Entwürfe aus muranesischen Hütten vergeben: 1955 an *Seguso Vetri d'Arte* (vgl. Borletti / Brustio / Rosselli u.a. 1956, 61), 1956 an *Barovier e Toso* sowie *Venini* mit zwei Auszeichnungen (vgl. Aldo Borletti / Cesare Brustio / Franco Albini / Pier Giacomo Castiglioni / Alberto Rosselli: Premio la Rinascente compasso d'oro per l'estetica del prodotto 1956. Mailand 1957, 49, 56), 1957 an Umberto Nason mit zwei Auszeichnungen sowie Vinicio Vianello (vgl. Borletti / Brustio / Albini u.a. 1958, 37, 49) und 1959 an *Seguso Vetri d'Arte* (vgl. ADI (Hg.): Premio Compasso d'Oro fondato dalla Rinascente promosso dalla Associazione per il Disegno Industriale. 1959/1960. Mailand o.J., 30).

<sup>410</sup> Borletti / Brustio / Rosselli u.a. 1956, 61.

Barovier hergestellt wurden (Abb.134).<sup>411</sup> Die Vasen zeigen ein Mosaik aus geschnittenen Fadengläsern, die aneinander geschmolzen eine Wandung formen. Die Vase ist in eine zylindrische, d.h. auf die Ausbildung von Fuß, Bauchung und Gefäßhals verzichtende Form eingepasst. Nicht zuletzt wurden auch Entwürfe von mailänder oder toskanischen Hütten mit *Segnalazioni d'Onore* bedacht (Abb.135). Die in der Nähe von Florenz gelegene Hütte *Stil-Novo* zeigte sich mit Trinkgläsern in taillierter und sich kelchförmig weitender Form erfolgreich, deren Wandung von gelben Schlieren durchdrungen war.



**Abb.134** Entwurf Ercole Barovier, Herstellung Ercole Barovier, aus: Aldo Borletti / Cesare Brustio / Franco Albini / Pier Giacomo Castiglioni / Alberto Rosselli: Premio la Rinascente compasso d'oro per l'estetica del prodotto 1956. Mailand 1957, 56.



**Abb.135** Gläser aus gelbem Glas, Entwurf Luciano Manciola, Herstellung Stil-Novo, Montelupo Fiorentino (Toskana), aus: Borletti/Brustio / Albini u.a. 1957, 56.

Im Rückblick auf die Rinascente-Auszeichnungen für das Glashandwerk wird deutlich, dass auf Grundformen reduzierten Gefäßen der Vorzug gegeben wurde. Da ansonsten im Produktionsumfang der Hütten die Herstellung von barocken oder verspielten Formen einen großen Stellenwert einnahm, versuchte der italienische Handel mittels des *Compasso d'Oro* und den *Segnalazioni* die antagonistische Position zu stärken; besonders deutlich kommt dies im Urteil der Jury zur Geltung. Im Jahr 1954 krönte sie den Entwurf einer auf Flavio Poli zurückgehenden Sommersi-Vase als beispielhafte Ausnahmeerscheinung. In der Begründung der Jury kommt zur Sprache, dass durch die Preisverleihung eine konträre Position zu den sich im Glashandwerk offenbarenden nichtigen Dekorativismen gestärkt werden soll:

---

<sup>411</sup> Borletti / Brustio / Albini u.a. 1957, 56.

*„ ... L'unità della forma e quella della materia compongono quella ulteriore unità di 'forma-materia' che costituisce uno dei requisiti estetici che il 'Compasso d'oro' vuole consacrati.*

*Esso premia in quel vetro di Seguso l'onestà e il magistero di una fornace che da anni procede coerentemente con una produzione di gusto elevato, ed insieme la personalità di un creatore che persegue espressioni essenziali, valoroso esempio in un campo affetto da futili decorativismi.“*<sup>412</sup>

Nachdem der *Compasso d'Oro* in der Funktion eines Katalysators eine formal reduzierte Gestaltung unterstützte, wurde anhand der prämierten Glasobjekte offenbar, dass das *Centro Studio Pittori* und die *Fucina degli Angeli* im Kontext der zeitgenössischen Designvorstellungen eine deutlich artikulierte Gegenposition vertraten. Das *Centro* und die *Fucina* plädierten für gestalterische Vielseitigkeit. Nicht die Prämisse der formal und farblich reduzierten Form war leitend, sondern die Vorstellung einer grenzenlosen Vielseitigkeit und emotionalen Extrovertiertheit. Das Beispiel der in der Ca' Pesaro präsentierten Ausstellungen mag als Vorbild gedient haben. In diesem Sinne versuchte auch das *Centro Studio Pittori* als Avantgarde zu wirken. Ziel war es, Muranoglas auf dem Kunstmarkt zu etablieren. Da das *Centro* und die *Fucina* kein formales oder inhaltliches Diktat vorgaben, konnten gestalterische Freiheiten jeglicher Kunsttendenz der Moderne ausgelotet werden.

---

<sup>412</sup> Borletti / Brustio / Ponti u.a. 1955, 54.

## 7.2. Glaskunst als Gemeinschaftswerk

Das *Centro Studio Pittori* initiierte eine Kanalisierung künstlerischer Ideen. Dadurch eröffnete sich die Möglichkeit, die bildnerischen Vorstellungen von Künstlern jedweder künstlerischen Tendenz oder Nationalität gattungsübergreifend in die Glasgestaltung zu integrieren.<sup>413</sup> In der Geschichte der muraneser Glaskunst war damit ein außergewöhnlicher und spektakulärer Moment erreicht.

Die Mitarbeit der Künstler stellte einen wichtigen Marketingaspekt dar, insbesondere da der Entwerfer faktisch als Kaufargument zur Wirkung kam. Dies bedeutet aber auch, dass ein Gegenmodell zur traditionellen Glashütte realisiert wurde. Generell stellen Hütten nicht den Entwerfer, sondern ihren Firmennamen in den Mittelpunkt der Vermarktung. Oftmals geht die künstlerische Autorenschaft der firmeninternen Entwürfe auf die Firmeninhaber selbst zurück; z.B. in der Firma *Venini*; der als Geschäftsmann in Erscheinung tretende Paolo Venini agierte seit ca. 1946 bis zu seinem Tode im Jahr 1959 auch als Entwerfer.<sup>414</sup>

Das *Centro* stellte eine Alternative zu diesem sich aus den muraneser Traditionen entwickelnden Konzept dar: Der pulsierende unternehmerische Eifer gab sich insbesondere darin zu erkennen, dass nicht die in Murano gepflegte Nähe von Entwurf und Ausführung entscheidend war, sondern der Entwurf an sich.<sup>415</sup> Von Wichtigkeit war insbesondere der möglichst renommierte Verfasser des Beitrags. Damit kam eine Wertung zur Geltung, die bislang in Murano nicht praktiziert wurde: Im Interesse des gemeinschaftlichen Unternehmens lag nicht nur die Fertigung einer exklusiven Kleinauflage sondern zugleich die Berühmtheit des Entwerfers, die es für die Vermarktung zu nutzen galt. So verfolgte das *Centro* eine äußerst elitäre und im Kontext des Muranoglasses neuartige Strategie.

---

<sup>413</sup> Das *Centro Studio Pittori* suchte innovative Kompetenzen und empfahl sich ausdrücklich als Spielfeld für künstlerische Ideen. Entsprechend wurde die Vorstellung einer internationalen Zusammenarbeit im Ausstellungskatalog des Jahres 1954 zur Deutlichkeit gebracht; „*La collaborazione al 'Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro' è ... aperta a pittori, scultori e architetti di qualsiasi tendenza e nazionalità.*“ Centro Studio Pittori 1954, 2.

<sup>414</sup> Vgl. Anna Venini de Santillana 2000.

<sup>415</sup> Angesichts der Intervention renommierter Künstler im *Centro Studio Pittori* ist anzumerken, dass deren Verhältnis zur produzierenden Hütte im Laufe der Konstituierung des *Centro* bis hin zur Bildung der *Fucina degli Angeli* einer Gewichtsverschiebung unterlag: Zusehends gerät der Künstler in den Vordergrund, die Hütte in den Hintergrund. Noch im Jahr 1952 standen die Glashütte und der zuständige *maestro vetraio* im Rampenlicht, wohingegen seit der ersten Ausstellung im Jahr 1953 die Künstler einen entschieden größeren Stellenwert einnahmen.



Eigentlich waren die Ziele des *Centro Studio Pittori* noch höher gesteckt. Denn der *Centro-Vision* lag die Vorstellung zugrunde, aus Murano und insbesondere aus dem *Centro* ein Vallauris der Glaskunst erstehen zu lassen.<sup>416</sup> Diese euphorische Vorstellung kam zur Deutlichkeit, nachdem Costantini nach Südfrankreich reiste und Picasso kennen lernte, der ihm seine Mitarbeit versicherte und erste Skizzen fertigte.<sup>417</sup> Doch entgegen der Erwartungen reiste Picasso nicht nach Murano, ebenso wenig Henry Moore, Le Corbusier, Giò Ponti oder Alexander Calder. Die Prognose für die Zukunft behauptete sich bedingt, denn nur wenige Künstler setzten sich intensiv mit dem muraneser Handwerk auseinander. Hierzu gehörte beispielsweise Jean Cocteau. Seine flüchtigen Skizzen aus den muraneser Hütten geben ein lebhaftes Zeugnis seiner Anteilnahme am Arbeitsprozess (vgl. Abb.107 und 108).

Von großer Bedeutung für die Zukunft des *Centro* war zweifelsohne die Umstrukturierung im Jahre 1953 und die damit verbundene Verlegung des Verwaltungsapparates von Murano nach Venedig. Dies führte gleichzeitig zur Marginalisierung innerhalb des muraneser Glashandwerks. Während des vierten Internationalen Glaskongresses in Paris wurde deutlich<sup>418</sup>, dass das Konzept des *Centro Studio Pittori* oder der *Fucina degli Angeli* keine Aufmerksamkeit erlangen konnte<sup>419</sup>, sondern im Gegenteil auf Ablehnung stieß. Besonders in Beiträgen venezianischer Referenten stand die Forderung nach der Nähe von Produktionsort und künstlerischem Entwurf im Mittelpunkt. Über diesen traditionellen Standpunkt

---

<sup>416</sup> Die in der Nähe von Grasse, zwischen Antibes und Cannes gelegene Ortschaft Vallauris entwickelte sich in den späten 40er und während der 50er Jahre zu einem Anziehungspunkt für Künstler, die dem Beispiel des dort wirkenden Pablo Picasso nacheiferten (vgl. Kap. 6.5) und Keramiken herstellten. Dabei wurden zahlreiche Motive der modernen Malerei und Skulptur in die Keramik übertragen, so dass viele Form- und Dekorvarianten zur Anwendung gelangten. Sie fanden reißenden Absatz bei Touristen sowie der Kundschaft in den vertreibenden Warenhäusern, so dass sich die 50er Jahre zum „*l'âge d'or de Vallauris*“ entwickelten; vgl. Lajoix 1995.

<sup>417</sup> Den Vergleich mit Vallauris forcierte Ferdinando Castellani mit seinem 1954 im *Gazzettino* erschienenen Artikel „*La Murano sarà il Vallauris per Picasso*“, Castellani war am *Centro* beteiligt, sein Name geht aus einer Liste der im Jahr 1954 mitwirkenden Personen hervor („*Prof. Ferdinando CASTELLANI = Critico d'Arte = Venezia*“); vgl. Kap. 9.2.1. Dokument XX, Brief vom 2. Februar 1954 (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-94); vgl. Ferdinando Castellani: *La Murano sarà il Vallauris per Picasso*, In: *Il Gazzettino* vom 1. April 1954.

<sup>418</sup> Der IV. Internationale Glaskongress wurde in Paris vom 2. bis 7. Juli 1956 abgehalten. Es handelte sich um ein interdisziplinäres Treffen zum Gedankenaustausch von Glasherstellern, Wissenschaftlern und einem interessierten Publikum.

<sup>419</sup> Am IV. Internationalen Glaskongress waren weder Mitwirkende des *Centro Studio Pittori* noch der *Fucina degli Angeli* beteiligt; vgl. Astone Gasparetto: *Sviluppo delle Forme nella Vetraria Muranese*, In: *Vetro e Silicati* Jg. 1 (1956) Nr.3, 35-6.

referierten anlässlich des internationalen Glaskongresses zwei Muraneser Glasschaffende, Ercole Barovier und Flavio Poli. Sie hinterließen der Nachwelt einen tief greifenden Eindruck vom Selbstverständnis des muraneser Glashandwerks.<sup>420</sup>

Ercole Barovier schilderte die Situation aus der Sicht eines Entwerfers, der zugleich Firmeninhaber ist und in Personalunion den Typus eines universal Kreativen und wirtschaftlich Agierenden darstellt. Wichtig war ihm, die Gruppenarbeit des traditionellen muraneser Glashandwerks in den Mittelpunkt seiner Rede zu stellen.

*„Ma la fonte principale dell’ispirazione è soprattutto la fornace. In fornace l’artista deve assistere giorno per giorno, ora per ora, con passione trepidante, il vetraio, che ha il compito di riprodurre e fedelmente interpretare più che il disegno, l’anima stessa dell’ispiratore. (...)*

*Ma prima di raggiungere la forma voluta del disegno e la rifinitura completa di un qualunque pezzo, esso deve essere sottoposto da parte del vetraio a molteplici e successive trasformazioni. Attraverso queste fasi veloci e conseguenti, appaiono temporaneamente delle forme non pensate e non volute che colpiscono talvolta l’animo dell’artista.*

*Queste forme ‚lampo‘ appena intraviste afferrano spesso la fantasia in modo tale da indurre alla rievocazione, alla rielaborazione, alla traduzione in forma compiuta. Però non tutte le linee che interessano e che si maturano nell’animo dell’artista, sono riproducibili e attuabili in opere vetrarie. L’artista deve sapere, quando si dispone a fissare nella carta un disegno, se esso può essere realizzato secondo la tecnica vetraria. I disegni devono poi essere attuabili alla perfezione: la riproduzione approssimativa farebbe torto all’ideatore e al vetraio.“*<sup>421</sup>

Ercole Barovier beschrieb nicht nur seine eigene Vorgehensweise, sondern hob hervor, dass sowohl die Entwerfer als auch die Handwerker ihre Inspiration vorwiegend aus dem Produktionsort, dem Ofen der Glashütte, erhalten. Diese romantische Vorstellung war natürlich von der Idee geleitet, ein Gemeinschaftswerk entstehen zu lassen, dem sich auch die Entwerfer unterordnen sollten. Um diese Vorstellung zu untermauern, betonte Barovier die gemeinsame Zusammenarbeit, die sehr von der gegenseitigen Inspiration geprägt sei.

Flavio Poli hingegen deutete das Verhältnis des Entwurfs zur Ausführung aus der Sicht des involvierten Entwerfers, denn er selbst trat nach einer Ausbildung zum Keramiker der Firma *Seguso Vetri d’Arte* bei und avancierte zu einem der

---

<sup>420</sup> Auf der Triennale des Jahres 1956 wurden Ercole Baroviers *Millefili*-Vasen mit einer *Segnalazione d’Onore* bedacht; siehe Abb.134.

<sup>421</sup> Barovier 1956, 30-2.

erfolgreichsten Gestalter des 20. Jahrhunderts der muraneser Glaskunst.<sup>422</sup> Poli zeigte sich um eine verstärkte Zusammenarbeit mit freien Künstlern bemüht und erhoffte sich dadurch weitere Impulse sowie einen nachhaltigen künstlerischen Wettbewerb. Poli stand damit dem Konzept des *Centro* und der *Fucina* näher. Er forderte allerdings eine langfristige und auf Erfahrungsaustausch basierende Zusammenarbeit, die das traditionelle und enge Verhältnis von Entwurf zu Ausführung nicht in Frage stellte.

*„L'artista deve collaborare strettamente con l'industriale. Le collaborazioni occasionali o intermittenti non possono dar luogo che a risultati negativi ovvero, nella migliore ipotesi, a realizzazioni casuali o mediocri. L'artista che vuole collaborare con il vetraio deve vivere nella stessa atmosfera della vetreria. Deve apprendere e conoscere tutte le possibilità tecniche. Deve indovinare le possibilità future e familiarizzarsi col giro di mano di ciascuno dei nostri operai. (...)*

*Apriamo dunque le nostre fornaci ai giovani artisti, ai giovani architetti ai giovani decoratori che desiderano apportarci il loro concorso. Potremo in tal modo, in breve tempo, formare in tutti i paesi un gruppo di artisti attaccati al vetro, che ne conoscano le possibilità e pronti a risolvere i numerosi problemi derivanti dall'applicazione del vetro artistico nella decorazione degli interni. (...) In conclusione dunque (...) esprimo il desiderio che tutti noi vetrai d'arte di tutti i forni del mondo, sentiamo la necessità di sempre più valersi dell'opera degli artisti puri, collaborando intimamente con loro e mettendo a loro disposizione sia la nostra millenaria esperienza, sia le braccia ed il cuore dei nostri artigiani vetrai.“*<sup>423</sup>

Sowohl Barovier als auch Poli sahen die Glashütte als wesentlichen Ausgangspunkt der Entwurfsarbeit. Hier war der Ort, an dem sie dauerhafte Bindungen mit Künstlern zu schaffen beabsichtigten. Und indem sie auf die Wichtigkeit des Glasofens als *genius loci* verwiesen, prangerten sie indirekt die progressive Geschäftsidee des *Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano* und der seit 1955 bestehenden *Fucina degli Angeli* an. Denn mit dem *Centro Studio Pittori* formierte sich erstmals eine Institution, die zum Ziel hatte, die auf Murano vorzufindende Infrastruktur an Manufakturen für ihr eigenes Konzept zu nutzen.

Egidio Costantini trat als Vermittler zwischen Künstlern und Handwerkern in Erscheinung, und fortan lagen dem Schaffensprozess drei Aspekte zugrunde: die Glashütte mit dem *maestro vetraio* als handwerkliche Kompetenz, der ideengegebende Künstler und Costantini, der als vermittelnde Instanz mit der Glashütte und dem entwerfenden Künstler in Kontakt stand. Costantini agierte

---

<sup>422</sup> Auf der Triennale in Mailand wurden Mitte der 1950er Jahre Beiträge von Flavio Poli mit einem *Compasso d'Oro* und *Segnalazioni* ausgezeichnet; siehe Abb.130 und 131.

<sup>423</sup> Flavio Poli 1956, 36-8.

mitunter als Generalist, der Erlebnisse und Ereignisse als Ausgangspunkt künstlerischen Schaffens mit in die Glaskunst transformierte. Da jedoch in diesem Konzept die Glashütte als Ort der Inspiration in Frage gestellt wurde, bemühte sich Costantini bald um eine Neudefinition des Unternehmens. Dies geschah durch die Metapher der Engel in der Schmiede. Durch die Namensgebung der *Fucina degli Angeli* erhielt das bis dato unter der eher sachlichen Bezeichnung *Centro Studio Pittori nell'Arte del vetro di Murano* bekannte Konzept eine romantische Neudefinition. Denn unweigerlich evoziert der Name die Vorstellung von reinen weißen Lichtgestalten in einer rauchenden, qualmenden Umgebung. Diese antagonistische Konstellation verdeutlicht in der Form eines literarischen Kunstgriffs keinen präzisen Ort und keine näher definierte Institution, sondern ein Abstraktum. Im Mittelpunkt steht insbesondere der Wille, Gegensätze zu überwinden.

Während das *Centro* und die *Fucina* die Experimentierfreudigkeit von frei schaffenden Künstlern anzuregen versuchten, kam im Amerika der ausgehenden fünfziger Jahre ein außerordentliches Interesse von Seiten einzelner Künstler am Material Glas auf.<sup>424</sup> Begeistert von dem experimentellen Umgang mit Glas fassten Künstler den Entschluss, nach Italien zu reisen, um Techniken des Glasblasens zu studieren. Von Bedeutung waren zum Beispiel die Eindrücke, die Harvey Littleton<sup>425</sup> während seiner Italienreise im Jahr 1957 sammelte. Nachdem er Manufakturen in Neapel besichtigt hatte, begab er sich für einen Zeitraum von zweieinhalb Monaten nach Murano, um dort Glasbearbeitungstechniken zu studieren. Seine Absichten wurden jedoch in die Schranken verwiesen, denn die muraneser Firmen sahen sich nur bedingt gewillt, ihr Wissen zu vermitteln. Littleton konnte daher lediglich die Gelegenheit wahrnehmen, sich verschiedenen öffentlichen Besichtigungstouren durch Glashütten anzuschließen, um *maestri vetrai* beim Schaublasen zu

---

<sup>424</sup> Im Amerika der fünfziger Jahre arbeiteten Künstler mit Glas überwiegend in Gusstechnik, Formschmelze oder Heißverformung, unter Zuhilfenahme von Keramiköfen. Objekte in Flachglas oder Email standen im Zentrum des künstlerischen Interesses von Maurice Heaton, Francis und Michael Higgins, Glen Lukens oder Earl McCutchen.

<sup>425</sup> Harvey Littleton (geb.1922) studierte an der Brighton School of Art in England, an der University of Michigan und der Cranbrook Academy of Art in Amerika. Erste Skulpturen aus erschmolzenem Glas fertigte er bereits in den frühen 1940er Jahren, doch nach der kriegsbedingten Schaffenspause widmete sich Littleton verstärkt der Keramik. Neben seiner Lehrtätigkeit (University of Wisconsin in Madison, 1951-77), übte er sich seit 1958 im Umgang mit Glas, das er als künstlerisches Ausdrucksmittel nutzte und heiß verformte. Erste große Ausstellungen mit geformten und geblasenen Glasskulpturen wurden im Jahr 1963 am Chicago Art Institute in Illinois (1963), Corning Museum of Glass in Corning / New York (1964) oder dem Museum of Contemporary Crafts, New York (1965) gezeigt. Vgl. Mint Museum of Art (Hg.): Harvey Littleton. Charlotte / N.C. 1979.

beobachten.<sup>426</sup> Nach der Rückkehr in seine Heimat forschte Littleton an der Möglichkeit individueller Glasbearbeitungstechniken weiter und sollte zum Begründer und Protagonisten der Amerikanischen Studioglasbewegung avancieren.

Im Jahr 1959 stellte Littleton in einem Symposium in Lake George seine Visionen zukünftigen Glasschaffens vor und leitete damit die Amerikanische Studioglasbewegung ein.<sup>427</sup> Littleton, der zu jenem Zeitpunkt nicht nur als Künstler tätig war, sondern auch eine Professur für Keramik innehatte, übertrug die Vorstellung eines Keramikbrennofens, der vom Handwerker und Künstler in Personalunion gebaut und angefeuert werden konnte, auf den Bereich der Glasherstellung.<sup>428</sup> Mit der Wunschvorstellung, Glasöfen zu konstruieren, die eine eigenhändige individuelle Handhabung der schwer zu bearbeitenden Materie ermöglichten, ging Littleton einen Schritt weiter als das *Centro Studio Pittori* und äußerte sein Bedürfnis nach der Überwindung der weitgehend interdisziplinären Zusammenarbeit, die beispielsweise in der Konstellation von Entwerfer oder Künstler, *maestro vetraio* und wirtschaftlich kalkulierendem Fabrikanten praktiziert wurde. Insofern entwarf Littleton im Gegensatz zum Konzept der traditionellen muranesischen Glasherstellung und dem Ansatz des *Centro Studio Pittori* die Vorstellung eines Studioglaskünstlers, der in Personalunion handwerklich, künstlerisch, spontan und experimentell mit dem Material Glas agierte.

---

<sup>426</sup> Bemerkenswerte Erfahrungen sammelte einige Jahre später, zwischen 1960 und 1962, der Amerikaner Thomas Stearns. Er arbeitete als Entwerfer bei der Firma *Venini* und konnte in Zusammenarbeit mit den *maestri vetrai* seine Konzepte realisieren. Seine Erfahrungen mit den stolzen und Neuerungen gegenüber unaufgeschlossenen Handwerkern schilderte er eindrucksvoll in einem Bericht aus dem Jahr 1989; Thomas Stearns: *The Facades of Venice: Recollections of my residency in Venice, 1960-1962*, in: Muriel Karasik (Hg.): *The Venetians: Modern Glass 1919-1990*. New York 1989, 63-8.

<sup>427</sup> Vgl. Rosmarie Lippuner: *Expressions en Verre*. Collection du Musée des Arts Décoratifs de la Ville de Lausanne. Lausanne 1986, 15.

<sup>428</sup> Vgl. Klaus Moje: Glas als Medium für amerikanische und europäische Kunsthandwerker, In: *Glastechnische Berichte* Nr. 4 (1975), 69-71; vgl. Christiane Sellner: *Geschichte des Studioglases*. Theuren 1984.

Littletons Vision ging in Erfüllung. In Dominick Labino<sup>429</sup> fand er einen gleich gesinnten Kollegen, der das technische Geschick besaß, einen Platz sparenden "kleinen Ofen" als Arbeitsgerät zu konstruieren. Nunmehr konnte in Eigenregie gefeuert, geblasen und nachbearbeitet werden. Infolgedessen veranstalteten Littleton und Labino im Jahr 1962 einen Workshop am Toledo Museum of Art, zu dem sie zum Austausch unter Gleichgesinnten einluden. Zahlreiche weitere Workshops wurden in den folgenden Jahren abgehalten und die Studioglasbewegung fand eine weite Verbreitung in Europa und Amerika.<sup>430</sup>

Des *Centro Studio Pittori* (1952-56) und die Anfänge der *Fucina degli Angeli* (1955-58) waren der Geburtsstunde der amerikanischen Studioglasbewegung im Jahr 1959 unmittelbar vorausgegangen. An dieser zeitlichen Abfolge wird deutlich, dass das progressive Konzept des *Centro* und der *Fucina* aus historischer Perspektive einen bedeutsamen Sonderweg darstellt.<sup>431</sup> Der als Organisator tätige Costantini prägte in den 50er Jahren den Gestaltungsprozess nicht als antizipierender Entwerfer, sondern lenkte vielmehr die Gestaltung der künstlerischen Entwürfe durch prinzipielle Entscheidungen zu Beginn der Realisierung.<sup>432</sup>

---

<sup>429</sup> Dominick Labino (1910-1987) war zur Zeit des Toledo Workshops Fizepräsident der *Johns-Manville Fiber Glass Corporation* und Direktor der dortigen Forschungs- und Entwicklungsabteilung. Schon seit den späten 1940er Jahren schuf er in seiner Freizeit Gemälde, Metallabgüsse, sowie Arbeiten aus Holz und formte Kupferobjekte mit Emailaufschmelzungen. Im Jahr 1963 errichtete Labino auf seiner Farm in Grand Rapids, Ohio, einen Studioglasofen, experimentierte mit Glas und kreierte daraus Farb- und Formkompositionen. Bereits im Jahr 1969 wurde am Corning Museum of Glass eine erste Retrospektive gezeigt: *Dominick Labino - A Retrospective Exhibition 1964-1969*. Fünf Jahre später eröffnete das Pilkington Glass Museum eine Wanderausstellung, die unter anderem am Victoria & Albert Museum in London und dem Toledo Museum of Art in Toledo gezeigt wurde: *Dominick Labino, A Decade of Glass Craftsmanship, 1964-1974*. Vgl. The Toledo Museum of Art (Hg.): *Dominick Labino: A Decade of Glass Craftsmanship 1964-1974*. Toledo 1974.

<sup>430</sup> Vgl. Lippuner 1986, 15-21; vgl. Anja Reincke: Die neue Freiheit. Glasobjekte der 70er und 80er Jahre, in: Roger Fayet (Hg.): *70s versus 80s*. Stuttgart 2001, 66-89.

<sup>431</sup> Mit der vorliegenden Erörterung möchte ich Helmut Rickes im Jahr 1988 geäußerte Mutmaßung bekräftigen, dass die amerikanische Studioglasbewegung auf glaskünstlerische Entwicklungen in Europa reagierte. In einer konzisen, aber allgemein gehaltenen Darstellung zur Situation der zeitgenössischen Glaskunst weist Ricke darauf hin, dass im Europa der 50er Jahre der Weg zum amerikanischen Studioglas geebnet wurde; *"Es wird deutlich, dass Amerika (...) auf Bewegungen reagierte, die sich während der 1950er Jahre in Europa vollzogen."*; vgl. Helmut Ricke: Europa vor '62. Auf der Suche nach den Ursprüngen, in: *Neues Glas* Nr.1 (1988), 7.

<sup>432</sup> Deutlich wird Costantinis Einflussnahme an der Entscheidung, in welcher Technik zeichnerische Vorgaben in Glas umgesetzt werden. Beispielsweise ließ er Le Corbusiers *Composizione a tre colori* nicht aus massivem geschnittenen Glas, sondern durch geblasene Formen mit weichen Ecken ausbilden; vgl. Kap. 6.2.

Die Entwerfer griffen auf ihr persönliches Ideenrepertoire zurück und reichten Konzeptvorschläge ein, die sie dem *Centro Studio Pittori* oder der *Fucina degli Angeli* zur Ausführung übergaben. Entscheidungen, insbesondere hinsichtlich der technischen Ausführung, wurden vor Ort, in den Glashütten, getroffen, und das *Centro* oder die *Fucina* agierte als aktiver Mittler.<sup>433</sup> Daher wird am Beispiel des *Centro* und der *Fucina* das Spannungsverhältnis an drei wesentlichen Polen deutlich: dem Handwerker, dem Künstler und der vermittelnden Instanz. In der Person von Egidio Costantini war ein Ansprechpartner greifbar, der mit Künstler und Handwerker in Verbindung stand, und damit war eine Möglichkeit gegeben, Entwürfe beispielsweise postalisch zu übermitteln und ausführen zu lassen.

Angeichts dieser Schilderungen wird deutlich, dass die Konzepte des Studioglases oder des *Centro Studio Pittori* im Gegensatz zum traditionellen Hüttenbetrieb alternative Wege zu öffnen versuchten. Das Konzept des Studioglases führte eine Einheit von Künstler und Glasbläser herbei, wobei der *genius loci* des Glasofens und die Materie Glas im Zentrum des Interesses stehen. Harvey Littleton beschwor die mystische Kraft des Arbeitens am Ofen, denn seiner Ansicht nach muss sich der Künstler mit den Möglichkeiten der Form- und Farbgebung auseinandersetzen:

*„The glass artist needs to have an intimate feeling for the growth of forms while he is working; he needs to be able to understand what he has done retrospectively, when the object has cooled, the artist has cooled, and the form can be studied...”*<sup>434</sup>

Die Idee des *Centro Studio Pittori* war hingegen von einer Arbeitsteilung und damit einhergehenden Spezialisierung geprägt: Der Künstler stellte sein geistiges Eigentum zur Verfügung, Costantini agierte als Vermittler bei der Umsetzung, der *maestro vetraio* und seine Gehilfen realisierten die Objekte. Dieser Arbeitsablauf war organisatorisch koordiniert und diente letztendlich der Kanalisierung von künstlerischen Ideen, die das traditionelle Verhältnis des Entwerfers zum fertigen Objekt in Frage stellten. Im Vordergrund standen die Berühmtheit des Künstlers und dessen Entwurf, der durch eine Organisation geleitet, von einem Promotor zur

---

<sup>433</sup> Anders bei Licht / Verdet / Lejeune u.a. 1990; die Herausgeber und Autoren stellten Costantini als „Maestro dei Maestri“ ins Rampenlicht und lokalisierten ihn damit hierarchisch über die Künstler und die *maestri vetrai*. Costantini distanzierte sich in gemeinsamen Gesprächen mit der Autorin wiederholt von der Titelgebung des 1990 erschienenen Buches.

<sup>434</sup> Die Stellungnahme Harvey Littletons ist nicht datiert und wurde in einem 1979 publizierten Ausstellungskatalog wiedergegeben; Mint Museum of Art 1979, o.S.

Ausführung gebracht und vermarktet wurde. Damit beschritt das *Centro* und die *Fucina* einen Sonderweg innerhalb des Kunstglasgewerbes und setzte sich sowohl von den auf einem traditionellen Verhältnis von Künstler zu Handwerker basierenden Vorstellungen eines Barovier oder Poli als auch von der progressiven Idee der Studioglasbewegung ab.



### 7.3. Rückbezüge auf Tradition, Mythen und Legenden

Eine besondere Bezugnahme auf die Vergangenheit ergriff das *Centro* mittels mehr oder weniger konkreter Hinweise auf - angebliche - künstlerische Interventionen im Bereich des muraneser Glashandwerks in den vergangenen Glanzzeiten: In einem Anschreiben des *Centro* an Le Corbusier wurde deutlich dem Wunsch Ausdruck gegeben, dass Le Corbusier den Künstlern der Renaissance nacheifern soll, und dadurch die Gelegenheit bestehe, sich mit ihnen auf eine Stufe zu stellen; „*Poichè i Maestri del Rinascimento segnarono la loro impronta sul vetro muranese, rimaniamo tuttora fiduciosi del Vostro contributo*“<sup>435</sup> Diese schmeichelhafte und bestimmt artikulierte Bitte des *Centro* zeigte Effizienz - Le Corbusier sagte einer Mitarbeit zu. Somit stellt sich die Frage, an welche Vorbilder die Initiatoren des *Centro* eigentlich dachten. Und wie ist es zu verstehen, dass sich das *Centro* mit einem ungemein modernen Logo präsentierte und gleichzeitig auf künstlerische Interventionen alter Meister im Bereich des muraneser Glashandwerks Bezug nahm?

Genauere Auskünfte sind den Ausstellungskatalogen zu entnehmen. Wiederholt wurde in den Texten der ausstellungsbegleitenden Broschüren auf eine Anekdote hingewiesen, die Tizian als Entwerfer von muraneser Gläsern rühmt: „*Risulta che nel 1520, per incarico del Duca Alfonso I° di Ferrara, l'immortale Tiziano abbia donato l'ispirazione e il disegno di vetri ai Maestri di Murano*“<sup>436</sup> Tizian wurde zum Vorbild stilisiert und das *Centro* bezog sich ausdrücklich auf einen berühmten Meister der venezianischen Schule und Farbenkünstler *par excellence*, der als Virtuose bedeutungshaltiger Form und des Lichts Berühmtheit erlangte.<sup>437</sup>

---

<sup>435</sup> Brief des *Centro Studio Pittori* an Le Corbusier vom 23. Januar 1953; siehe Kap. 9.2.1., Dokument III (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-71).

<sup>436</sup> Die Organisatoren des *Centro Studio Pittori* bezogen die Schilderung, dass Tizian dem muraneser Glashandwerk Entwürfe anvertraut haben soll, auf Giovanni da Udine, dem diese Überlieferung zu verdanken sei. Vgl. *Centro Studio Pittori* (Venedig) 1953, 1; in variiertem Wortlaut wurde die Begebenheit des Tizian-Besuchs in späteren Katalogen erneut wiedergegeben; „*Si vuole che nel 1520, per incarico del Duca Alfonso I° di Ferrara, Tiziano abbia dato l'ispirazione e il disegno di vetri ai Maestri di Murano*.“ Katalog Treviso 1953, o.S.

<sup>437</sup> Die jüngst von der Kunsthistorikerin Valeska von Rosen erschienene Studie zur Rezeptionsgeschichte und Bedeutungshaltigkeit des Werkes von Tizian belegt in aller Ausführlichkeit, dass der venezianische Meister überwiegend als Farbenkünstler und Sensualist seit dem ausgehenden *Cinquecento* tradiert wurde; vgl. Valeska von Rosen: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians*. Studien zum venezianischen Malereidiskurs. Emsdetten / Berlin 2001.

Hier darf daran erinnert werden, dass die Geschichte Venedigs reich an Mythen ist.<sup>438</sup> Die venezianische Freude an der Übertreibung und Legendenbildung ist in nicht unbescheidenem Maße auch im Glashandwerk zu vernehmen. Insbesondere bei Fremdenführungen durch muraneser Betriebe wird häufig verkündet, dass die Öfen seit 1000 Jahren in Betrieb wären. Das Feuer sei seither nicht ausgegangen. Diese Vorstellung verklärt zweifelsohne das Glashandwerk an sich, denn sie setzt sich darüber hinweg, dass seit alters her die Öfen während der Sommer- oder Herbstmonate erlöschen, um notwendige Reparaturen durchzuführen und die Betriebe einer jährlichen Inventur zu unterziehen.<sup>439</sup>

Ein Rekurs auf die Kunstgeschichte soll im Folgenden zeigen, dass die vom *Centro* propagierte Tizian-Anekdote vermutlich übertrieben ist. Mit der Vorstellung der Inspirationsgebung durch Tizian an die Meister der muraneser Glashütten war eine Wunschvorstellung wiedergegeben. Sie fand ihren Nährboden in den bereits im 19. Jahrhundert publizierten Schilderungen von Giovanni Campori<sup>440</sup>, Joseph Archer Crowe und Giambattista Cavalcaselle<sup>441</sup>. In grundlegenden Forschungen brachten Campori, Crowe und Cavalcaselle eine Begebenheit ans Tageslicht, die darüber Aufschluß gibt, dass Tizian mit muraneser Glashandwerkern in Kontakt trat.

---

<sup>438</sup> Als Beispiel einer überaus erfolgreich vermarkteten Legende sei die *Translatio Sancti Marci* erwähnt, die so genannte „Überführung“ der Markusreliquie. In Wirklichkeit entwendeten venezianische Händler in Alexandria die vermeintliche Reliquie und brachten sie im Jahr 828 in ihre Heimatstadt. Um keinen Zweifel an den Besitzansprüchen aufkommen zu lassen, wurde dort die Markusbasilika als kostbarer Schrein errichtet. Der angebliche Besitz der Gebeine des Evangelisten Markus diene als Legitimation für höhere Machtansprüche und Unabhängigkeit, so dass die Legende der *Translatio Sancti Marci* die Staatsideologie der Serenissima untermauerte. Aufgrund der intensiven Forschungen zur Geschichte Venedigs entstand in den letzten Jahrzehnten eine umfangreiche Sekundärliteratur, die sich venezianischen Mythen und Legenden widmet. Eine Übersicht zu den Standardpublikationen stellte Lionello Puppi in einem 1994 erschienenen Beitrag zusammen; vgl. Lionello Puppi: *Nel mito di Venezia*. Venedig 1994, 103-5.

<sup>439</sup> Der Wirtschaftshistoriker W. Patrick McCray erwähnt in seiner Studie zur Glasproduktion im Venedig der Renaissance, dass die Öfen der herstellenden Betriebe in den Herbstmonaten vorübergehend stillgelegt wurden. Nur genehmigte Sonderfälle durften z.B. bei einer besonderen Auftragslage ausnahmsweise weiter produzieren; vgl. McCray 1999, 132. Heutzutage nehmen die Betriebe im Monat August eine Auszeit. In sehr heißen Sommermonaten wird die Produktionspause ausgedehnt und beginnt bereits im Juli.

<sup>440</sup> Giuseppe Campori: *Tiziano e gli Estensi*, In: *Nuova Antologia* Vol. 27 (1874), 581-620.

<sup>441</sup> Vgl. Joseph Archer Crowe / Giambattista Cavalcaselle: *Tizian. Leben und Werke*. Leipzig 1877.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts unter den Glashandwerkern die Tizian-Anekdote mündlich tradiert wurde und deren Inhalt durch die Fantasie der Hörer, Zuhörer, Käufer und Verkäufer eine Eigendynamik erfuhr.<sup>442</sup>

Zwar berichten die Studien von Giovanni Campori (1874) oder Joseph Archer Crowe und Giambattista Cavalcaselle (1877) darüber, dass sich Tizian - wenn auch nur rein beiläufig - im Auftrag von Alfonso I d'Este nach Murano begeben hatte, doch die vorliegenden Forschungsergebnisse enthalten konträre und bisweilen überraschende Erkenntnisse. Campori entnimmt den Quellen die Nachricht, Tizian habe ein Tonmodell geschaffen und zur Verfügung gestellt, das in Kristallglas ausgearbeitet wurde. Zudem habe sich Alfonso d'Este vom Resultat wenig begeistert gezeigt. Crowe und Cavalcaselle hingegen korrigieren wenige Jahre später Camporis Darstellung und relativieren Tizians künstlerische Intervention im Bereich des muraneser Glashandwerks. Ihrer Kenntnis nach hatte Alfonso I d'Este im Sinn, in Ferrara neue Keramikwerkstätten einzurichten und beauftragte Tizian mit der Auftragsvergabe einiger Objekte an ein Atelier, das sowohl Keramik als auch Glas herstellte. Zwar entwarf Tizian für einen muraneser Betrieb eine Vase, diese sollte jedoch gebrannt und nicht geblasen werden - demnach handelte es sich offensichtlich um ein getöpfertes Objekt. Anhand dieser Darstellung widerlegten

---

<sup>442</sup> Aus den späten 70er oder den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts datiert ein monumentales bildnerisches Zeugnis, das eine Gegenüberstellung von Tizian und dem muraneser Glashandwerk zeigt. Es handelt sich um Mosaik, die im Auftrag der *Compagnia di Venezia e Murano* (gegr. 1866) als Schmuck der Randbebauung des Canal Grande, in unmittelbarer Nähe der Accademia, entstanden. Die Fassade des Palazzo Barbarigo, dessen baulicher Kern auf das 16. Jahrhundert zurückgeht und in dem sich der Firmensitz befand, wurde mit zwei großformatigen Historienbildern, die auf Kartons des Malers Giulio Carlini (1826-87) basieren, verkleidet. Die bildnerische Komposition lenkt das Interesse auf zwei miteinander korrespondierende Szenen: Zur Linken ist der Besuch Karl V. im Atelier Tizians dargestellt, zur Rechten betritt Heinrich III. während seines feierlichen Venedig-Aufenthaltes im Jahr 1574 den Arbeitsplatz von Glashandwerkern, die zu seinen Ehren an Schauöfen Glas herstellen. Mit farbintensiven Mosaiken warb die *Compagnia di Venezia e Murano* um die Aufmerksamkeit des Betrachters und potentiellen Kunden. Einerseits richtete sich die werbewirksame Fassade an die Passagiere des Durchgangsverkehrs, die den Canal Grande entlang fahren, andererseits an die Gäste der Luxusherbergen, die auf dem gegenüberliegenden Ufer des Sestiere San Marco residieren. Die öffentlich wirksamen Mosaiken stellen einen Bezug von Bildender Kunst und Glashandwerk her. Sie verweisen auf das hohe Prestige des Malerfürsten und parallel dazu auf die enorme Wertschätzung der muraneser Glaskunst. Vgl. Giovanni Mariacher: Antonio Salviati Vicentino (1816-1890), in: Rosa Barovier Mentasti / Giovanni Mariacher: Antonio Salviati e la rinascita ottocentesca del vetro artistico veneziano. Vicenza 1982, 5-16; vgl. Rosa Barovier Mentasti: Il vetro veneziano. Mailand 1988, 189.

Crowe und Cavalcaselle in aller Deutlichkeit mögliche Annahmen über eine künstlerische Intervention Tizians im Bereich der Glasherstellung.<sup>443</sup>

*"Die Kriege der Ligue brachten das Gewerbe [von Töpferwaren] in Verfall und es lag bis zum Jahre 1520 darnieder, wo Alfonso beschloss, es von Neuem zu beleben und Tizian beauftragte, sich in Venedig zu erkundigen, ob die Muranesischen Brennöfen im Stande wären, sowohl Majolika wie verschiedene Glasarten zu liefern. Tizian unterzog sich dem Auftrage mit grosser Energie und konnte schon am 28. Januar durch Tebaldi berichten lassen, er habe die Zeichnung einer Vase entworfen, die mit gutem Erfolge gebrannt worden sei. Am 5. und 11. Februar wird dann ferner gemeldet, Tebaldi und Tizian hätten die Brennöfen besucht und Verträge über Lieferung von Vasen und Bechern abgeschlossen, die demnächst gemalt, gebrannt und an den Herzog abgeschickt werden sollten. Dieser setzte inzwischen seinen Stolz darein, eine Manufaktur von Majolika-Waaren in seiner eigenen Hauptstadt zu gründen, und er ging wieder Tizian an, ihn bei Ausführung seines Planes zu unterstützen."*<sup>444</sup>

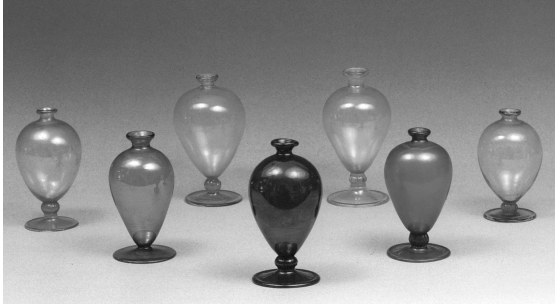
Das *Centro Studio Pittori* hingegen stilisierte Tizian zum Mythos und wies explizit auf seine künstlerische Intervention im muraneser Glashandwerk hin.<sup>445</sup> Mit dem Rückgriff auf Tizian wurde insbesondere Venedig als Chiffre und künstlerische Inspirationsquelle evoziert, und damit lagen die Ansprüche hoch: Bislang unerschöpfte Erfahrungsräume sollten mit dem Material Glas in Verbindung gebracht werden. Noch wichtiger ist allerdings, dass Tizian als Künstler sozusagen beiläufig einen Entwurf für ein Glasobjekt gefertigt haben soll. Allein durch eine kurze Intervention habe er dem Handwerk einen neuen Geist eingehaucht. Genau dies forderte oder erbat das *Centro* von zeitgenössischen Künstlern. Entsprechend ist die Übertreibung der Legende um Tizian zielgerichtet. Es wird suggeriert, dass Tizian in seinem Denken und Handeln modern, progressiv und avantgardistisch in Erscheinung trat. Das *Centro* appellierte damit an den Innovationsgeist und die Spontaneität der angesprochenen Künstler. In der direkten Nachfolge Tizians sollten sie Kreativität nach Murano tragen.

---

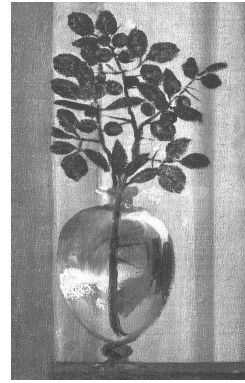
<sup>443</sup> Drei Jahre vor dem Erscheinen der Monografie von Crowe und Cavalcaselle veröffentlichte Giuseppe Campori bereits seine Version des Tizianbesuchs auf Murano. Campori deutete die Quellen dahingehend, dass muraneser Glasbläser nach dem Modell eines von Tizian projektierten Tongefäßes Auftragsarbeiten in Kristallglas durchführten; Alfonso I d'Este soll letztendlich seine Enttäuschung über die Ergebnisse geäußert haben; Campori 1874, 589.

<sup>444</sup> Crowe / Cavalcaselle 1877, 193.

<sup>445</sup> Im Hinblick auf Tizians Kontakte zu dem muraneser Glashandwerk möchte ich anmerken, dass die erwähnten Beiträge von Campori, Crowe und Cavalcaselle den damaligen wie aktuellen Kenntnisstand der historischen Quellen vermitteln.



**Abb.136** Veronese, Entwurf Vittorio Zecchin, 1921 für *Vetri Soffiati Muranesi Cappellin Venini & C.*; Höhe: zwischen 11 und 14,5 cm; Sammlung Simona Scarchilli, Mailand; aus: Rosa Barovier Mentasti / Mariateresa Chirico / Giovanna Mori / Anty Pansera / Claudio Salsi (Hg.): *Il Vetro Italiano a Milano 1906-1968*. Mailand 1998, 162.



**Abb.137** *Annunciazione*. Paolo Veronese, 1578, 275 cm x 543 cm; Gallerie dell'Accademia, Venedig, aus: Rosa Barovier Mentasti: *La vetraria veneziana*, in: Giorgio Cracco / Gherardo Ortalli (Hg.): *Storia di Venezia. L'età del Comune*. Rom 1995, 867.

Die folgenden Erörterungen sollen darlegen, dass bereits früher Glashütten, die der Moderne gegenüber aufgeschlossen waren, mittels werbestrategischer Kunstgriffe suggerierten, dass Meisterkünstler des 16. Jahrhunderts für muraneser Hütten gearbeitet hätten.<sup>446</sup> Einen Rückgriff auf Paolo Veronese nutzte beispielsweise die Firma *Venini*. Die im Jahr 1921 unter dem Namen *Cappellin Venini & C.* gegründete Firma engagierte den in Murano geborenen Vittorio Zecchin als künstlerischen Leiter. Zecchin konzipierte dünn geblasene, ohne zusätzlicher Verzierung gearbeitete und in einem Farbton ausgeführte Vasen nach dem Vorbild von Objekten in Renaissance-Gemälden.<sup>447</sup> Dadurch wertete er die venezianische Tradition der einfachen und unverzierten Gefäßform neu auf, und es offenbart sich eine Symbiose von Tradition und Moderne, die in den nächsten Jahren zum Tragen kommen sollte. Somit blickt die Firma *Venini* auf Anfänge zurück, die auf eine interdisziplinäre, intensive Zusammenarbeit mit erfahrenen Kollegen basierte: Paolo Venini legte den Grundstein seines Erfolgs, indem er zunächst als Geschäftspartner des Antiquitätenhändlers Giacomo Cappellin (1887-1968) an der Firma *Cappellin*

<sup>446</sup> Im Gegensatz zum muraneser Glashandwerk entwickelte sich anderenorts, z.B. im Florenz des 16. und 17. Jahrhunderts eine höfische Glasindustrie. Als Entwerferkünstler waren beispielsweise Bernardo Bouontalenti, Jacopo Ligozzi oder Jacques Callot involviert. Detlef Heikamp wies in seiner umfassenden Darstellung zur Glaskunst am Hofe der Medici auf den immensen Erfindungsreichtum in der mediceischen Glasproduktion hin; vgl. Detlef Heikamp: *Studien zur mediceischen Glaskunst. Archivalien, Entwurfszeichnungen, Gläser und Scherben*. (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Mitteilungen Bd. XXX, H.1/2) Florenz 1986.

<sup>447</sup> Zuvor eröffnete Zecchin bereits im Jahr 1916 ein *laboratorio di ricamo* auf Murano, eine Werkstatt für Emailarbeiten. Nachdem die Geschäftspartner Paolo Venini und Giacomo Cappellin im Jahr 1925 getrennte Wege gingen, arbeitete Zecchin bei Giacomo Cappellin weiter; er übernahm 1925 die künstlerische Leitung der *Maestri Vetrai Muranesi Cappellin & C.* und widmete sich nach deren Geschäftsaufgabe erneut dem Material Glas, jedoch als unabhängiger Entwerfer.

*Venini & C.* beteiligt war. Aufgrund seiner unternehmerischen Erfahrungen hatte Cappellin die Bedürfnisse des Marktes evaluiert und erkannt, dass in historisierenden, auf einfache Formgebungen zurückgreifenden Entwürfen sich ein gutes Absatzpotential eröffnete. In der gemeinsam gegründeten Firma wurde von Anbeginn die Stelle eines künstlerischen Leiters besetzt, so dass neue Ideen in die Produktion fließen konnten. Verstärkt wurden Serien hergestellt, die auf dekoratives Beiwerk verzichteten und einen sachlich-reduzierten Formenkanon aufwiesen.<sup>448</sup> Beispielhaft ist Vittorio Zecchins Vasenentwurf mit dem Titel *Vaso Veronese* aus dem Jahr 1921 (Abb.136). Das Formmodell besteht aus einer dünn geblasenen ovalen Gefäßform, die sich nach oben leicht ausbaucht und in einen schmalen Hals mit kurzer trichterförmiger Mündung übergeht. Der Gefäßbauch ruht auf einem leicht kugelförmigen vertikal gerippten Baluster auf tellerförmigem Stand. Was den Variantenreichtum der einzelnen Objekte betrifft, so unterscheiden sie sich in der Größe oder der Farbwahl und -intensität. Noch heute ist die Vase *Veronese* mehr präsent denn je, einerseits da sie fortwährend produziert wird, andererseits aufgrund der langjährigen Verbreitung im Logo der Firma *Venini* (Abb.139).<sup>449</sup> Indem sich der Titel *Veronese* auf die in der Accademia in Venedig verwahrte Verkündigungsszene Paolo Veroneses bezieht<sup>450</sup>, in der eine solche Gefäßform auf einer Balustrade, in unmittelbarer Nähe der Jungfrau Maria abgebildet ist, transformierte der Initiator des Modells, Vittorio Zecchin, ein durch die Einfachheit der Formgebung überzeugendes Modell von der klassischen Tradition in die Gegenwart (Abb.137 und 138). Zecchin, der als Künstler dem Kreis der Ca' Pesaro-Anhänger angehörte, schuf damit nicht nur eine Quintessenz des Historismus, die einen Neuanfang impliziert, sondern verwies gleichzeitig in aller Deutlichkeit auf die dem Glashandwerk innewohnende Fähigkeit einer gattungsübergreifenden künstlerischen Bezugnahme.<sup>451</sup>

---

<sup>448</sup> Giacomo Cappellin gab schon einige Jahre vor der Gründung der Hütte *Cappellin Venini & C.* Modelle für seinen Vertrieb in Mailand in Auftrag, deren Formen auf abgebildeten Vasen in Gemälden Alter Meister beruhen. Er beauftragte die Hütte von Andrea Rioda zur Fertigung der Glasgefäße; vgl. Barovier Mentasti 1992, 52.

<sup>449</sup> Das *Veronese*-Logo war in Logos der Firma *Venini* seit den frühen 1920er Jahren bis ca. 1970 in Verwendung; vgl. Heiremans 1993, 347-9.

<sup>450</sup> Terisio Pignatti und Filippo Pedrocchi attestieren der Verkündigungsszene in ihrer 1995 erschienenen zweibändigen Monographie zum Wirken von Paolo Veronese generell eine bescheidene Fortuna critica. Die Ursache liegt darin, dass zahlreiche Kritiker die dem Gemälde zugrunde liegende Vorzeichnung der Schule Veroneses zuordnen. Abgesehen davon war jedoch das Bild - wie die vorliegende Resonanz im Bereich des muranesischen Glashandwerks belegt - für die Glaskunst des 20. Jahrhunderts von immenser Bedeutung; vgl. T. Pignatti / Filippo Pedrocchi: *Veronese*. Bd.2, Mailand 1995, 369-70.

<sup>451</sup> Weitere Vasen, die auf Vorbilder in Gemälden venezianischer Meister rekurrieren sind z.B. die *vaso Bordone*, *vaso Tiziano* oder *brocca Tintoretto*; vgl. Venini de Santillana 2000, 192.



**Abb.138** *Annunciazione*. Paolo Veronese, 1578, 275 cm x 543 cm; Gallerie dell'Accademia, Venedig, aus: Terisio Pignatti / Filippo Pedrocco: Veronese. Bd.2, Mailand 1995, 369.

Sowohl *Venini* als auch das *Centro* stellten eine Verbindung zwischen Meisterkünstlern und Murano her. Der Bezugnahme auf die venezianischen Künstler liegen jedoch unterschiedliche Motivationen zugrunde: Die zum Ideal stilisierte Veronese-Vase sollte dem potentiellen Käufer ein Ideal aufzeigen. Die Bezugnahme des *Centro* auf Tizian hingegen sollte insbesondere die umworbenen Künstler beeinflussen. Der Hinweis auf seine angebliche Intervention ist zugleich eine Forderung nach künstlerischer Inspiration und Spontaneität, eine Rechtfertigung für die Beiläufigkeit, mit der Künstler einen Entwurf beim *Centro* einreichen können. Diese prinzipiellen Unterschiede der von *Venini* und dem *Centro* propagierten Rückbezüge spiegeln deutlich auch die Signets wieder.

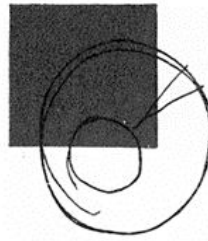
Demonstrativ zur Geltung kommt der Entwurf der Veronese-Vase im firmeneigenen Logo der Firma *Venini*. Die seit Mitte der 20er Jahre, nach der Trennung Cappellins, verwendete Klebeetikette verweist nicht nur auf Veronese als ein Meister der bildenden Kunst, es zeigt sich in der Deutlichkeit der Zitatfindung und -wiedergabe auch konkret das Anliegen, die eigene Geschichte wieder zu entdecken und an die Glanzzeiten der Vergangenheit zu erinnern. Insofern offenbart sich in der Bewusstwerdung der Tradition des muraneser Glashandwerks ein neu erstarktes Selbstvertrauen in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts.<sup>452</sup>

---

<sup>452</sup> Die künstlerische Umsetzung des Bedürfnisses einer bewussten Bezugnahme auf traditionelle Formen wurde von der Kunstkritik wohlwollend unterstützt; im Bereich der angewandten Kunst kommentierte Vittorio Pica die Bestrebungen von Vittorio Zecchin als beispielhaft und mustergültig: *"Non è di pittori, buoni mediocri o cattivi, che manchiamo ai giorni nostri in Italia (...) ma bensì di accorti intelligenti instancabili cultori delle industrie artistiche e quando se ne trova qualcuno che (...) sappia, fondendo sagacemente e accortamente gli elementi novatori cogli elementi tradizionalistici, creare opere d'arte applicata di leggiadra e piacevole praticità e ricondurre, in pari tempo, sulla retta strada il gusto, troppo spesso sviato e anche corrotto, degli artieri e del pubblico, lo si deve incoraggiare ed aiutare come più e come meglio si può."* Vittorio Pica: Vittorio Zecchin. Mailand 1923, 28-9.



**Abb.139** Signet der Firma *Venini*, ca. 1955 - 1970, aus: Heiremans 1993, 349.



**Abb.140** Signet des Centro Studio Pittori, 1952-1955.

Eine Gegenüberstellung des Logos der Firma *Venini* mit dem Zeichen des *Centro Studio Pittori* zeigt, dass beide Signets jeweils einen Bezug zur Bildenden Kunst evozieren (Abb.139 und 140).<sup>453</sup> Während die Veronese-Vase den Blick zurückführt und stellvertretend die vergangene Hochblüte der venezianischen Glaskunst vergegenwärtigt, nimmt das violette Quadrat des *Centro Studio Pittori* die Funktion eines Platzhalters ein. Es steht zeichenhaft für die offene Einstellung des *Centro*, der Akzeptanz gegenüber stilistischen Beiträgen aus der Gegenwartskunst jedweder *couleur*. Das Logo zeigt zudem einen unruhig, fast spontan skizzierten Kreis mit innen liegender stilisierter Glasmacherpfeife. Die Verschränkung zwischen dem Kreiselement und dem violetten Quadrat bekräftigt die Verbundenheit von Handwerk und Bildender Kunst.<sup>454</sup>

Darüber hinaus kann die Verbindung von Kreis und Quadrat auch als Hinweis auf ein zu Ruhm gelangtes Vorbild einer internationalen Gruppierung von Künstlern verstanden werden: die Initiative *Cercle et Carré*. Im Jahr 1929 wurde sie von dem Maler Joaquín Torrès-García aus Uruguay und dem Kunstkritiker Michel Seuphor aus Belgien organisiert; sie waren bestrebt, in Opposition zu den Surrealisten ein konstruktivistisch orientiertes Gegengewicht zu bilden, und luden in der Galerie 23, rue la Boétie in Paris zu einer Ausstellung über vierzig Künstler verschiedener Nationen ein, darunter Hans Arp, Willi Baumeister, Wassily Kandinsky, Piet

---

<sup>453</sup> Unmittelbar nach der Gründung des *Centro Studio Pittori* im Jahr 1952 kam das erwähnte Logo zur Verbreitung; vgl. den im November 1952 verschickten Rundbrief, Kap. 9.1.1. Abb.II (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-69).

<sup>454</sup> Zu Deutungsmöglichkeiten und der Entstehungsgeschichte des Logos siehe Kap. 5.1.



Mondrian, Antoine Pevsner, Sophie Täuber-Arp und Georges Vantongerloo.<sup>455</sup> Indem das *Centro Studio Pittori* den progressiven unternehmerischen Ansatz von Cappellin und Venini aus den 20er Jahren weiterführte, besetzte es im muranesischen Handwerk eine Nische und widmete sich mit besonderem Interesse international renommierten Künstlern. Interessant ist dabei die Zielorientierung der Logos. *Venini* präsentierte mit der Abbildung der Kontur einer idealtypischen Vase ein deutlich erkennbares nobles Erscheinungsbild. Dem Käufer wurde ein Ideal nahe gelegt. Das *Centro* hingegen rekurrierte auf moderne Formen. Quadrat, Kreisform und Linien mögen dem Betrachter als Abstraktum verschlossen bleiben, und dadurch beinhaltet das Logo keine konkrete Bezugnahme zu einem Künstler oder Vorbild. Vielmehr signalisiert es eine Offenheit, jene Offenheit beispielsweise gegenüber der stilistischen Orientierung oder nationalen Zugehörigkeit.

Folglich kann festgehalten werden, dass sowohl der Tizian-Mythos als auch das Offenheit signalisierende Logo des *Centro Studio Pittori* für eine in Venedig verankerte Tradition des Modernen stehen. In dieser Hinsicht verkörpert die Namensgebung der aus dem *Centro* hervorgegangenen *Fucina degli Angeli* einen weiteren, nicht minder bescheidenen Rekurs auf die legendenumwobene Geschichte Venedigs.<sup>456</sup> Denn die Seerepublik Venedig verstand es, über Jahrhunderte hinweg pompöse Feste und Zeremonien auszurichten, um ihr politisches Programm als gottgewolltes Gebilde zu feiern. In der venezianischen Geschichte finden sich beachtenswerte Hinweise, die dies belegen.

Mitunter geht aus einer von vielen überlieferten patriotischen Überlieferungen hervor, dass Gott eine kleine Schar an Engeln in die Lagune gesandt habe, um die

---

<sup>455</sup> Die Gruppe *Cercle et Carré* publizierte neben der Ausstellung in der Rue la Boétie eine Zeitschrift, die nicht mehr als drei Ausgaben umfasste; doch weder die Ausstellung noch die Zeitschrift stellten einen kommerziellen Erfolg dar, so dass die ausstellungsorganisatorischen und publizistischen Aktivitäten im Jahr 1931 verebbten. Im Kunstbetrieb hingegen sollte *Cercle et Carré* keinen geringen Eindruck hinterlassen, denn Theo van Doesburg, der ursprünglich zur Teilnahme eingeladen war und sich widersetzte, gründete die rivalisierende Gruppe *Art Concret*. Ferner bildete sich im Jahr 1931 die Gruppe *Abstraction Création*, die Tendenzen der geometrischen Abstraktion, des Neoplastizismus und Konstruktivismus in den Mittelpunkt stellte und in der sich ehemalige Mitglieder von *Cercle e Carré* wiederfanden; *Abstraction Création* umfasste ca. 50 Mitglieder pro Jahr und löste sich im Jahr 1936 wieder auf. Zur Geschichte der erwähnten Gruppierungen siehe Gladys C. Fabre / Norbert Nobis: *Abstraction Création 1931-1936*. Münster 1978.

<sup>456</sup> Zum Mythos Venedig in der Renaissance siehe Elisabeth Crouzet-Pavan: *Immagini di un mito*, in: Alberto Tenenti / Ugo Tucci (Hg.): *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*. Bd. IV. Il Rinascimento. Politica e Cultura. Venedig 1996, 579-601.

Stadt Venedig zu errichten.<sup>457</sup> Diese Vorstellung möchte ich erneut ins Bewusstsein rufen. Sie verdeutlicht, dass die *Fucina degli Angeli* in Verbindung zu Mystifikationen Venedigs steht. Mit der Bezeichnung "Schmiede der Engel" war ein Verweis auf das Wirken einer göttlichen Vorsehung und die apologische Tradition Venedigs gegeben. Demnach sollte der Anspruch der *Fucina* nicht unbescheiden sein, denn das Ziel der Unternehmung lag darin, sich in den Dienst der modernen Kunst zu stellen und damit eine markante Sonderstellung im Bereich des muraneser Glashandwerks zu beanspruchen.

---

<sup>457</sup> Im Jahr 1587 verfasste der Botschafter von Belluno, Fioravante Foro, seinen Hinweis auf die göttliche Sendung mit der Angabe, dass von Gott menschliche Gestalten mit Flügeln in die venezianische Lagune gesandt worden seien, um ein sicheres Heim zu erschaffen; vgl. Wolfgang Wolters: Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchung zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert. Wiesbaden 1983, 58.

#### 7.4. Das Centro Studio Pittori im internationalen Zusammenhang

Mit der Formierung des *Centro Studio Pittori* entstand eine Initiative, in deren Auftrag Egidio Costantini zielstrebig renommierte Künstler kontaktierte. Wichtig ist hierbei die Frage, inwiefern das *Centro* möglicherweise etwaigen Vorbildern nacheiferte. Eine länder- und gattungsübergreifende Bezugnahme auf vergleichbare Initiativen im Bereich des Luxuskunstgewerbes wird das besondere Konzept des *Centro* und die daraus entstehenden Schwierigkeiten der Umsetzung verdeutlichen.

Im Laufe der Recherche und Konsultation schriftlicher Dokumente des *Centro Studio Pittori* konnten bislang keine Belege gefunden werden, die beweisen, dass die Gründungsmitglieder von einer Idee Kenntnis besaßen, die in Amerika bereits Umsetzung fand. Dort wurde im Bereich der handwerklichen Glasindustrie das Umwerben von Künstlern schon praktiziert. Die im Bundesstaat New York beheimatete Firma *Steuben Glass* konzentrierte sich in den späten 30er Jahren auf die Herstellung von Gläsern, die in Zusammenarbeit mit Künstlern unterschiedlicher Disziplinen aus dem In- und Ausland entworfen wurden.<sup>458</sup> Ein wesentlicher Unterschied der *Steuben*- und der *Centro*-Initiative lag jedoch darin, dass bei *Steuben Glass* die von Künstlern eingereichten Entwürfe in die Oberfläche von gläsernen Objekten geritzt oder eingraviert wurden. Während dort Glasobjekte als Bildträger dienten, widmete sich das *Centro Studio Pittori* der Umsetzung von Entwürfen, die überwiegend als Konzeptskizzen für dreidimensionale Objekte angelegt waren.

Sollten die Begründer des *Centro* von dem amerikanischen Vorläufer Kenntnis besessen haben, dann möglicherweise über die im Jahr 1940 erschienene Publikation *Designs in Glass by Twenty-seven Contemporary Artists*<sup>459</sup> oder über amerikanische Touristen, die den Wunsch äußerten, Glasobjekte zu erwerben, die von bekannten Künstlern mitgestaltet wurden. Im Vergleich zum *Centro Studio Pittori* möchte ich daher das Zustandekommen der amerikanischen Unternehmung genauer erörtern. Dabei geht es mir darum zu zeigen, dass die Begründer der Initiative in *Steuben* - im Gegensatz zum *Centro Studio Pittori* - nach der Zementierung einer sich neu konsolidierenden unverwechselbaren und

---

<sup>458</sup> Vgl. Plaut 1972 (1951), 1-6.

<sup>459</sup> Vgl. *Steuben Glass* 1940.

qualitätvollen handwerklichen Tradition in der noch jungen Glasregion im Bundesstaat New York suchten.

Mit Entschlossenheit und Unternehmungsgeist wandte sich im Jahr 1937 der Direktor der Firma *Steuben Glass*, John M. Gates, anlässlich der Weltausstellung in Paris an Henri Matisse.<sup>460</sup> Gates präsentierte Matisse die Palette der gläsernen Produkte seiner Glashütte, worauf Matisse anregte, einen Entwurf zu fertigen, der in Kristallglas geschnitten werden sollte. Dies ermutigte John M. Gates zur Kontaktaufnahme zu weiteren Künstlern im In- und Ausland.

*„Greatly encouraged by Matisse’s interest, and confident that crystal could be the medium of high artistic expression, I then set about with Steuben’s liberal and whole-hearted backing to gather the greatest contemporary artists in Europe and in America into a single group for the purpose of proving that conviction. For three years I sought out these artists and enlisted their interest and their genius toward the creation of this unique collection. From each we received drawings from which our engravers have worked. In most instances the artists have indicated the shape or „blank“ on which they wished the decoration placed; in a few cases, however, they have left us to design a shape that would be in keeping with the decoration, both in outline and in character. Naturally enough the collection of original drawings is in itself fascinating, as are the numerous drawings and documents that go with the transmission of the originals to our blowing and engraving rooms.“*<sup>461</sup>

In den Jahren zwischen 1937 und 1939 kontaktierte die Firma *Steuben Glass* zahlreiche Künstler verschiedener Disziplinen und stieß damit auf ein beachtliches Interesse. Mit der Ausstellung *Designs in Glass by Twenty-Seven Artists*, die im Jahr 1940 in den Verkaufssälen der Firma *Steuben Glass* in New York und Chicago gezeigt wurde, konnte das Ergebnis der Öffentlichkeit präsentiert werden. Im Katalog der Ausstellung sind folgende Künstler vertreten: Thomas Benton, Christian Berard, Muirhead Bone, Jean Cocteau (vgl. Abb.121), John Stuart Curry, Salvador Dalí, Giorgio de Chirico, André Derain, Raoul Dufy, Eric Gill, Duncan Grant, John Gregory, Jean Hugo, Peter Hurd, Moise Kisling, Leon Kroll, Marie Laurencin, Fernand Léger, Aristide Maillol, Paulanship, Henri Matisse, Isamu Noguchi, Georgia O’Keeffe, José María Sert, Pavel Tchelitchew, Sidney Waugh, Grant Wood.<sup>462</sup>

---

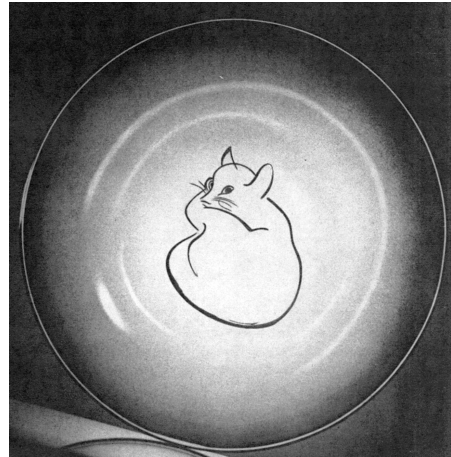
<sup>460</sup> Plaut 1972 (1951), 6.

<sup>461</sup> Steuben Glass 1940, 11.

<sup>462</sup> Steuben Glass 1940.



**Abb.141** Entwurf Salvador Dalí, ohne Titel, hergestellt bei *Steuben Glass*, aus: *Steuben Glass* 1940, 27.



**Abb.142** Entwurf Isamu Noguchi, ohne Titel, hergestellt bei *Steuben Glass*, aus: *Steuben Glass* 1940, 59.

Die Künstler sahen sich mit dem Material Kristallglas konfrontiert, und als Voraussetzung galt einzig, eine Skizze beizutragen, die in der Nachveredelung, mittels Kaltschnitt oder Gravur in die Oberfläche eingearbeitet werden konnte. Dalís Darstellung einer dem Reich der Phantasie entspringenden, von Muskeln und Sehnen gezeichneten Aktfigur wurde beispielsweise ins Glas geschnitten (Abb.141). Dadurch entstand ein Höhen und Tiefen ausbildendes Relief. Isamu Noguchi hingegen entwarf eine Skizze, die in Form von Linien in die Oberfläche des Bildträgers eingraviert werden konnte (Abb.142).

Aus Gates Bericht geht hervor, dass die Wahl der Gefäßform oftmals von den Künstlern festgelegt wurde, mitunter lag es jedoch in der Hand der Firma, die Formen auszuwählen.<sup>463</sup> Da alle Beiträge in Kristallglas gearbeitet waren, und der Einsatz von Email oder von Ätztechniken ausgeschlossen war, ergab die Präsentation der Beiträge einen harmonischen Gesamteindruck. Der Katalog dokumentiert jedes Objekt durch eine großformatige Schwarzweißabbildung sowie anhand grundlegender Informationen über den Werdegang und den Ruhm der mitwirkenden Künstler. Dadurch hat die Publikation den Charakter eines umfassenden Kompendiums zur zeitgenössischen Kunst.

Die Motivation der Firma *Steuben Glass* lag vornehmlich darin, einzig Kristallglas als bildnerisches Medium zu verwenden, zumal in den Möglichkeiten der Kristallglasherstellung das ausschlaggebende Potential der noch jungen Firma lag.

---

<sup>463</sup> Vgl. *Steuben Glass* 1940, 11.

Im Jahr 1933 wurde *Steuben Glass* als eigenständige Tochterfirma der *Corning Glass Works* gegründet, nachdem ein Jahr zuvor innerhalb der Forschungsabteilung der *Corning Glass Works* ein Rezept zur Herstellung von äußerst klarem Kristallglas entdeckt worden war.<sup>464</sup> Erstmals war es möglich, ohne Zusatz von Entfärbungsmittel Glas von unvergleichlich hoher Reinheit herzustellen. Ausgestattet mit dem Patent lag es in den Händen der neu gegründeten Firma, öffentliches Interesse auf das Erzeugnis zu lenken.

Die auf der Ausstellung *Designs in Glass by Twenty-Seven Artists* gezeigten Ausstellungsobjekte wurden jeweils nur in limitierter Stückzahl gefertigt. Jeder Entwurf sollte in sechs Exemplaren gefertigt werden. Aus dieser strengen Limitierung geht hervor, dass die Firmenleitung bemüht war, das rare und seltene Objekt zu verwirklichen und durch den jeweils autorisierten künstlerischen Beitrag die präziösen Eigenschaften des Materials zu überhöhen. Darüber hinaus konnte anhand der Ergebnisse die kollegiale Zusammenarbeit von Künstler und Handwerker demonstriert werden. John M. Gates verweist im Katalog explizit auf die Kriterien der wechselseitigen Akzeptanz und Ehrerbietung als Basis der Zusammenarbeit. Mit Selbstbewusstsein, Stolz und Zuversicht lobte Gates das geschaffene Gemeinschaftswerk.

*"Behind this collection of glass there is an object. This object is the creation of works of art in crystal where true artisans develop the imaginative conceptions of great artists. In this medium the result can be obtained only in collaboration, the one being absolutely dependent on the other. The artist can scarcely learn the art of glassmaking; nor can the glassmaker, absorbed in the long training of his profession, develop artistic mastery. I do not believe that ever has such a comprehensive effort been made to combine the greatest artists of the world with the greatest artisans. In this respect the collection is significant."*<sup>465</sup>

Die noch junge Firma *Steuben Glass* vermochte durch die Ausstellung der *Designs in Glass by Twenty-Seven Artists* Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Sie verwies gleichsam auf ihr künstlerisches und handwerkliches Kapital. Damit kulminierten die Hoffnungen der Firma in den Absatzmöglichkeiten, die sich aus der Fertigung und Nachveredelung von äußerst klarem Kristallglas ergaben. Die Einzigartigkeit eines gläsernen Objektes, auch wenn es für den täglichen Gebrauch bestimmt war, sollte durch eine künstlerische Überhöhung herausgestellt werden.

---

<sup>464</sup> Der Gründer der Firma *Steuben Glass*, Arthur Armory Houghton Jr., war zugleich ein Großkel des Firmengründers der *Corning Glass Works*. Damit war die Bildung der Firma *Steuben Glass* ein intimer Abspaltungsprozess vom Mutterwerk.

<sup>465</sup> *Steuben Glass* 1940, 12.

Diesbezüglich wirkte die Ausstellung als Gegenmoment zu der Glasindustrie, die den Weg verfolgte, durch massengefertigte Produkte den Preis der Ware zu senken.

Nach dem Abschluss der Ausstellungen der *Designs in Glass by Twenty-Seven Artists* rückten exquisite Einzelstücke der Firma *Steuben Glass* zusehends als Staatsgeschenke in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses.<sup>466</sup> Beispielsweise übergab Roosevelt im Jahr 1942 an den Schah von Persien einen *Legendenkelch*, dessen Motiv auf einen in Glas geschnittenen Entwurf des amerikanischen Bildhauers Sidney Waugh basiert. Truman übergab der englischen Prinzessin Elisabeth eine so genannte *Merry-Go-Round-Schale* und einen Zierteller anlässlich ihrer Hochzeit im Jahr 1947. Eisenhower schenkte im Namen des amerikanischen Volkes wenige Jahre später dem japanischen Kronprinzen einen *Rosenkelch* anlässlich seiner Hochzeit.

Innerhalb weniger Jahre hatte die Firma *Steuben Glass* ein beachtliches Renommee erwirkt, so dass die Firmenleitung um die Mitte der 50er Jahre erneut auf die Vermarktungsstrategie der im Jahr 1940 gezeigten Ausstellung in New York und Chicago rekurrierte. Im Jahr 1954 präsentierte die Firma die Ausstellung *British Artists in Crystal* und stellte erneut Kristallglas als Medium der Darstellung bildnerischer Ideen von anerkannten zeitgenössischen Künstlern zur Disposition. Zwanzig Künstler wurden um Beiträge gebeten. Unter ihnen befanden sich beispielsweise Jacob Epstein und Graham Sutherland.<sup>467</sup> Im gleichen Jahr organisierte die Firma eine weitere publikumswirksame Unternehmung. Mit Karl Kup, einem Kurator der New York Public Library fand man einen Mitwirkenden, der eine Reise in den Fernen Osten unternahm und gleichzeitig Material von Künstlern in sechzehn Ländern zusammentrug. Die Kolleganz zwischen Kup und der Leitung der Firma *Steuben Glass* sollte zu einem glücklichen Ergebnis führen. Unter dem Titel *Asian Artists in Crystal* wurden in der National Gallery of Art in Washington 36 Kristallgläser gezeigt, deren Entwürfe unter Rücksprache der von Kup kontaktierten Künstler entstanden. Anschließend avancierte die Ausstellung zu einer Wanderausstellung und wurde von der United States Information Agency in die

---

<sup>466</sup> Vgl. [Anon.]: Che cosa è il vetro Steuben?, In: *Tecnica Vetraria* Nr.6 (1961), 40.

<sup>467</sup> Vgl. Plaut 1972 (1951), 7.

insgesamt sechzehn Herkunftsländer geschickt, aus denen die Entwürfe der beteiligten Künstler stammten.<sup>468</sup>

Angesichts der Ereignisse in Amerika wird offensichtlich, mit welchem energischem Nachdruck handwerklich orientierte Glasbetriebe agierten, um die Kostbarkeit ihrer Produkte zu untermalen. Bei *Steuben Glass* indessen gilt sich zu vergegenwärtigen, dass die Wirkung der Ausstellung das Prestige der gesamten Ware heben sollte. Damit waren insbesondere die Produktpalette von Aschenbechern bis zu Glasstatuetten eingeschlossen, die letztendlich den Hauptabsatz und die Vergütung der Mitarbeiter der Firma gewährleistete. James S. Plaut zitiert in seiner Firmenmonographie den Firmengründer Arthur Houghton Jr. und legt damit die dem Handwerk obliegende Abhängigkeit der Erfordernisse des Marktes dar.

*"We found out some time ago that our functional objects could not possibly be made to compete in the market with other products. I have to think of the survival of our company and the welfare of its employees - over 250 people. We have had to seek new ways to utilize our resources - each pound of glass, each skilled man hour of blowing room or engraving time. There is a subtle balance between what it costs to make a piece and what price you can command for it. Steuben, over the years, has not been subsidized by Corning, its parent company. It has been a better than break-even affair, sometimes losing money, sometimes turning a decent profit. But we have been a rather proud family, and we have worked together well. I have always been anxious to guide the company's policies so as never to let these people down."*<sup>469</sup>

Besonders in der Anfangsphase bildete das *Centro Studio Pittori* eine Parallele zur Wirkungsweise der *Steuben*-Initiative. Da sich die anfängliche Verbindung der venezianischen Künstler Aldo Bergamini, Mario Carraro, Gino Kraye, Fioravante Seibezzi und Armando Tonello in exklusiver Zusammenarbeit mit der Firma *Ferro e Lazzarini* ereignete, ist anzunehmen, dass sich das dadurch erlangte Renommee auf den Absatz der Produktpalette der herstellenden Glashütte auswirken sollte - ganz so wie bei der amerikanischen Firma *Steuben Glass*. Umso interessanter ist die Frage, welche Divergenzen im Vergleich zum amerikanischen Modell zu verzeichnen sind. Wichtig ist diesbezüglich der Hinweis im

---

<sup>468</sup> Der Präsentation der *Asian Artists in Crystal* sollte nicht mehr überboten werden. Als Reflex auf die 50er Jahre kann indessen eine Unternehmung gesehen werden, die im Jahr 1963 ihren Ausgangspunkt nahm und in der sich Arthur Houghton an amerikanische Dichter wandte. Sein neues Ziel galt der Gravur von Gedichten berühmter Zeitgenossen in keinem anderen Material als Kristallglas; vgl. Plaut (1951) 1972, 8.

<sup>469</sup> Plaut 1972 (1951), 9-10.



Ausstellungskatalog der *Designs in Glass by Twenty-Seven Artists* auf die strenge Limitierung der gefertigten Exemplare:

*"STEUBEN WILL MAKE SIX PIECES FROM EACH OF THESE TWENTYSEVEN DESIGNS OF WHICH ONE WILL BE RETAINED BY STEUBEN FOR ITS PERMANENT COLLECTION THE REMAINING FIVE ARE THUS AVAILABLE FOR SALE"* <sup>470</sup>

Mit der angekündigten Fertigung der Auflage von sechs Exemplaren hatte *Steuben* eine Kalkulation vorgesehen, die einen Teil der Unkosten und des relativ großen Zeitaufwandes wettzumachen suchte. Da ein Objekt in die Firmensammlung integriert werden sollte und die restlichen Exemplare zum Verkauf ausstanden, konnte ein bescheidener Ertrag Erlöst werden. Im Gegensatz dazu kündigte das *Centro Studio Pittori* ein wesentlich restriktiveres Vorgehen an. Mit der Absicht, lediglich drei Exemplare pro Entwurf herzustellen, die fernerhin nicht für den Handel bestimmt waren, sollte die Herstellung einer äußerst exklusiven Auflage ins Auge gefasst werden:

*„...Vi assicuriamo che la Vostra creazione assumerà degna forma nel vetro e sarà eseguita soltanto in TRE ESEMPLARI:*

*il primo* sarà inviato al Vostro domicilio;

*il secondo* figurerà nella Galleria permanente del Centro;

*il terzo* sarà donato al Municipio della Città di Venezia, che lo consegnerà ufficialmente al Museo Storico Vetrario di Murano, dove verrà catalogato ed esposto accanto alle più preziose ed ammirate opere in vetro di tutte le epoche.“<sup>471</sup>

Als Bestimmungsort waren der jeweilige Autor des künstlerischen Entwurfes, die Ausstellungsgalerie des *Centro Studio Pittori* sowie das Museo Vetrario in Murano fixiert. Auch wenn die anvisierten Ziele bisweilen verfehlt wurden<sup>472</sup>, so liefern sie doch Anhaltspunkte dahingehend, dass die geringe Stückauflage mit

---

<sup>470</sup> Steuben Glass 1940, 6.

<sup>471</sup> Brief des *Centro Studio Pittori* an Le Corbusier vom 12. November 1952; siehe Kap. 9.1.1. Abb.II (FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-69).

<sup>472</sup> Mir ist nicht bekannt, dass das Museo Vetrario in Murano Werke des *Centro Studio Pittori* in seinen Sammlungsbeständen aufbewahrt. Gespräch mit der Direktorin des Museums, Attilia Dorigato, am 30.11.1999 in Venedig. Auch aus der Korrespondenz mit Le Corbusier geht hervor, dass beträchtliche Schwierigkeiten und Komplikationen im Spiel waren, insbesondere im Zeitraum als sich das *Centro Studio Pittori* in der Umstrukturierungsphase befand und von Murano nach Venedig übersiedelte.

außerordentlich hohen Ambitionen verbunden war.<sup>473</sup> Aus heutiger Sicht kommt die Beschränkung auf nur drei Exemplare einem Wagnis gleich. Daraus könnte die Frage resultieren, ob dieses Streben nach Exklusivität in Unkenntnis der wirtschaftlichen Zwänge entstand oder etwa auf verwegener Überheblichkeit fußt. Beide Aspekte mögen entscheidend sein, doch wichtig ist diesbezüglich der Hinweis, dass das *Centro Studio Pittori* anfangs in Liaison mit *Ferro e Lazzarini* stand und damit sowohl die benötigten Räumlichkeiten als auch die handwerklichen Kapazitäten zur Verfügung standen. Erst mit dem Umzug nach Venedig und dem Zusammenwirken verschiedener Glashütten sollte die beabsichtigte strenge Limitierung der Stückzahl das *Centro Studio Pittori* vor unüberwindbare Schwierigkeiten stellen. Da nun Hütten und ihr Personal angemietet werden mussten, konnte zwar das Postulat eines experimentellen und kollektiv wirksamen Studienzentrums erfüllt werden, die Beschränkung auf die Fertigung von drei Exemplaren pro Entwurf indessen war wirtschaftlich untragbar. Umso interessanter ist die Frage, welcher Anlass dazu geführt haben mag, dass die anfangs informelle Initiative diese äußerst rigiden und programmatischen Konturen entwickelte.

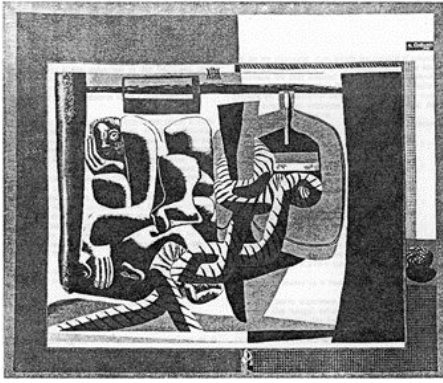
Einen konkreten Einfluss mag eine Ausstellung gehabt haben, die im September des Jahres 1952 unter dem Titel *L'Astrattismo nell'Arte Decorativa. Arazzi di Aubusson* in der Presse angekündigt wurde.<sup>474</sup> Das Ausstellungsereignis fand in den Räumen der Opera Bevilacqua la Masa in Venedig statt.<sup>475</sup>

---

<sup>473</sup> Aus einem Briefwechsel zwischen Tarcisio Bordignon und dem in Sitten ansässigen Fred Fay kommt die finanzielle Bedrängnis zu Tage, in der sich das *Centro* kurz vor seiner Auflösung befand. Angesichts aufkommender Zweifel an der strengen Limitierung und der Überlegung, ob fünf Exemplare gefertigt werden könnten, plädierte Fred Fay für die unbedingte Beibehaltung der in Zertifikaten beglaubigten und mit den Künstlern vereinbarten Beschränkung auf drei Exemplare; vgl. Briefe von Fay an Bordignon vom 16. und 27. Dezember 1955; AEV Sitten; Fonds Fred Fay.

<sup>474</sup> In der Tagespresse finden sich Berichterstattungen zur Aubusson-Ausstellung; vgl. Astone Gasparetto: *L'Astrattismo nell'Arte Decorativa. Arazzi di Aubusson alla Bevilacqua la Masa*. I dodici lavori esposti sono usciti dai telai della città francese del Creuse, In: *Il Gazzettino* vom 20. September 1952.

<sup>475</sup> Zur Ausstellung konnte kein Katalog nachgewiesen werden.



**Abb.143** *Tapisserie dite de Marie Cuttoli*, Entwurf Le Corbusier 1936, 147cm x 175cm; Aubusson, aus: François Mathéy / Annick Davy / Martine Mathias: *Le Corbusier Oeuvre Tissé*. Paris 1987, 13. © Fondation Le Corbusier.

Der Kunstverein der Opera Bevilacqua la Masa zeigte zwölf Wandbehänge, die auf Entwürfe von mitunter renommierten Künstlern zurückzuführen sind. Beispielhafte Werke folgender Maler, Architekten, Bildhauer und Universalkünstler standen im Mittelpunkt: Hans Arp, Sophie Täuber Arp, Jean Deyrolle, Auguste Herbin, Wassily Kandinsky, Le Corbusier, Jean Lurçat, Alberto Magnelli, Richard Mortensen, Edgard Pillet und Victor Vasarely. Die Beiträge waren überwiegend der Abstraktion zugewandt und fanden in der Presse ein positives Echo.<sup>476</sup> Es stellt sich somit die Frage, inwiefern ein Zusammenhang zwischen Aubusson und dem *Centro Studio Pittori* besteht.

Ein wichtiger Anhaltspunkt liegt in der Gegebenheit der Kulturlandschaft um Aubusson. Die sich heutzutage als "*capitale mondiale de la tapisserie*"<sup>477</sup> präsentierende Region in Zentralfrankreich findet ihre ältesten historischen Erwähnungen im 15. Jahrhundert und vermochte sich in den darauf folgenden Jahrhunderten als ein Produktionszentrum für handgearbeitete Teppiche zu etablieren.<sup>478</sup> Die Werkstätten in Aubusson erhielten im Jahr 1665 von Colbert die Auszeichnung einer *Manufacture royale* verliehen und konnten mit dieser kollektiven Bezeichnung den Anspruch einer Luxusindustrie vernehmlich darstellen.

---

<sup>476</sup> Vgl. Gasparetto 1952.

<sup>477</sup> Ausdrücklich verweist die Webpage der Stadt Aubusson auf den hohen Anspruch in Sachen Teppichkunst; vgl. [www.ville-aubusson.com](http://www.ville-aubusson.com). [Stand: 15.9.2002]

<sup>478</sup> Robert Guinot erwähnt in seiner Darstellung der Teppichkunst in Aubusson und Felletin die älteste urkundliche Nennung eines Teppichwirkers; in den Archives de la Haute-Vienne befindet sich demnach eine Aufzeichnung des Hospice de Felletin, die den Aufenthalt des cubertier und tapissier Jacques Bonnyn im Jahr 1457 dokumentiert; vgl. Robert Guinot: *La tapisserie d'Aubusson et de Felletin. Une passionnante épopée*. Brive 1996, 19.

Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert führten insbesondere der Wandel der Mode und die Verbreitung alternativer Materialien und Produktionstechniken zu einem starken Rückgang der Produktion. Mit dem Aufkommen des Empirestils und der Herstellung von Papiertapeten nahm im Bereich der Teppichindustrie ein wirtschaftlicher Niedergang seinen Lauf. Während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verschärfte sich die Situation dramatisch, und künstlerische Interventionen sollten das Teppichhandwerk zu einer Renaissance bewegen.<sup>479</sup>

Mit Entschlossenheit ergriff zunächst die Galeristin, Kunstsammlerin und Mäzenatin Marie Cuttoli die Initiative.<sup>480</sup> Um das Jahr 1933 hatte sie die Idee, sich an renommierte Künstler zu wenden, um Motive von Gemälden in Wandteppiche zu transformieren. Da ihr Interesse im Zusammenhang mit der Kunst Jean Lurçats entstand, erbat sie zunächst von Lurçat Entwürfe für Tapisserien.<sup>481</sup> Anschließend ermunterte sie weitere renommierte Künstler, Werke eigens für Tapisserieateliers in Aubusson zu schaffen. Zu einer Mitarbeit ließen sich zahlreiche Zeitgenossen bewegen, darunter Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Braque, Georges Rouault, André Derain, Fernand Léger, Le Corbusier oder Joan Miró; des Weiteren organisierte Cuttoli eine Wanderausstellung, auf der sie ihre in Aubusson in Auftrag gegebenen Teppiche auf Reisen sandte.<sup>482</sup> Mitunter stellte sie den Teppichen die jeweiligen zugrunde liegenden Gemälde oder Skizzen gegenüber, wodurch sie die von der modernen Kunst ausgelöste und ins Leben gerufene Unternehmung der Wiederbelebung des Teppichhandwerks in Aubusson verdeutlichte.<sup>483</sup> Die auf

---

<sup>479</sup> Im Jahr 1920 wurden ca. 3000 Weber gezählt, im Jahr 1945 waren es nur noch ca. 350; vgl. Georges Salles (Hg.): *Aubusson et la Renaissance de la Tapisserie*. Lanzac par Souillac 1946, 47.

<sup>480</sup> Marie Cuttoli führte in den dreißiger Jahren die Galerie Vignon in Paris. Bekannt wurde die Galerie durch Ausstellungen zeitgenössischer Künstler; beispielsweise stellte Alexander Calder im Jahr 1932 erstmals bei Marie Cuttoli seine *Mobiles* aus; vgl. Calder / Davidson 1967, 127.

<sup>481</sup> Schon in den 1920er Jahren ließ Marie Cuttoli Vorlagen von Lurçat auf Leinwand sticken. Im Jahr 1933 übergab ihr Lurçat Entwürfe, die sie in Teppichmanufakturen in Aubusson in Auftrag gab. Vgl. François Duret-Robert: *Aubusson XXe Siècle*, In: *Connaissance des Arts* Nr.304 (1977), 122-3.

<sup>482</sup> Vgl. Guinot 1996, 68.

<sup>483</sup> Vereinzelte Exemplare finden sich heute im Kunsthandel in Umlauf, vor allem in spezialisierten Galerien, z.B. der *Gallery Jane Kahan* in New York. Aus deren Internetpräsenz ist zu erfahren, dass schon während der Ausstellungen von Marie Cuttoli bisweilen die in Aubusson hergestellten Teppiche einen höheren Preis als die entsprechenden Vorlagen erzielt haben sollen. „*In the early 30s Picasso, Miro and Braque tapestries developed by Marie Cuttoli were exhibited side by side with the paintings that had inspired them – the tapestries often selling for higher prices than the originals.*“ Jane Kahan Gallery: *Tapestry at the Jane Kahan Gallery*, in: [www.janekahan.com/tapestry.htm](http://www.janekahan.com/tapestry.htm). [Stand:

Kartons gezeichneten Entwürfe wurden als Vorlage für Wandteppiche verwandt, und angesichts der Beiträge ist ersichtlich, dass die Künstler auf bereits zuvor erarbeitete Ideen rekurrierten; da zahlreiche Beiträge auf Skizzen basierten, die für andere Zwecke entstanden waren, gründete die häufig geäußerte Kritik darin, dass den Künstlern in Ermangelung einer neuen Bildfindung an Kreativität entbehrte.<sup>484</sup>

Im Jahr 1942 wurde von der *Association française d'action artistique* eine Wanderausstellung in die Wege geleitet, die Teppiche vom 15. bis ins 20. Jahrhundert umfasste. Die Ausstellung präsentierte erst jüngst fertig gestellte Teppiche neben historischen Beispielen und wurde am Kunstgewerbemuseum in Zürich<sup>485</sup> sowie am Musée Cantonal des Beaux-Arts in Lausanne<sup>486</sup> gezeigt. Nur wenige Jahre später standen erneut Teppiche im Zentrum des öffentlichen Interesses. Die auf moderne Entwürfe ausgerichtete Teppichproduktion in Aubusson erfreute sich bereits einer großen Aufmerksamkeit, so dass ihr das Zürcher Kunstgewerbemuseum im Jahr 1947 erneut eine Ausstellung widmete; nunmehr wurden ausschließlich moderne Aubusson-Teppiche gezeigt, und im Speziellen wurde Jean Lurçat mit seinen überwiegend auf figurativen Motiven beruhenden Werken als Promotor gewürdigt.<sup>487</sup>

Im Gegensatz zu den bisherigen Aubusson-Ausstellungen präsentierten die im September des Jahres 1952 in Venedig gezeigten Tapisserien abstrakte Tendenzen.<sup>488</sup> Wichtig ist auch zu erwähnen, dass die zwölf Bildteppiche von Denise René in Auftrag gegeben wurden. In ihrer Galerie in Paris - einer

---

15.9.2002]. Hier möchte ich anmerken, dass der Preis eines handgefertigten Teppichs, abgesehen von der ästhetischen Wertschätzung, vor allem proportional zum zeitlichen Aufwand bemessen wird. Bei einem Arbeitsaufwand von mehreren Monaten vermochte der resultierende Preis über dem eines Gemäldes liegen.

<sup>484</sup> Astone Gasparetto äußerte anlässlich der in Venedig gezeigten Ausstellung der modernen Aubusson-Teppiche leichte Bedenken zur Praktik des Übertragens von bereits existierenden Bildmotiven in das Medium der Teppichkunst. Vgl. Gasparetto 1952.

<sup>485</sup> Vgl. Kunstgewerbemuseum Zürich (Hg.): Ausstellung Aubusson-Teppiche aus fünf Jahrhunderten. Wegleitung des Kunstgewerbemuseums Zürich 155. Zürich 1942.

<sup>486</sup> Vgl. Association des Intérêts de Lausanne (Hg.): Cinq siècles de tapisseries d'Aubusson: Musée Cantonal des Beaux-Arts Lausanne. Lausanne 1942.

<sup>487</sup> Jean Lurçat: Moderne Aubusson-Teppiche und Sonderausstellung Jean Lurçat. Wegleitung 173. Zürich 1947. In den späten dreißiger Jahren begann der französische Künstler Jean Lurçat die Techniken der Teppichherstellung eingehend zu studieren. Er wusste sogar von einer im Laufe seiner Anwesenheit in Aubusson entstandenen *Ecole d'Aubusson* zu berichten; vgl. Jean Lurçat / Marcel Gromaire: Tapisseries contemporaines Aubusson. Ohne Ort 1943, 12.

<sup>488</sup> Nur ein einziger Beitrag zeigte eine figurative Darstellung; es handelte sich hierbei um einen Teppich, der auf einem Entwurf von Le Corbusier basiert; vgl. Gasparetto 1952.

zunehmend an Bedeutung gewinnenden Drehscheibe abstrakter Kunst<sup>489</sup> - präsentierte sie die Teppiche erstmals dem Publikum.<sup>490</sup> Schon unmittelbar nach der Eröffnung der Ausstellung waren Exponate in die Vereinigten Staaten, die Schweiz und nach Skandinavien verkauft. Aufgrund der großen Nachfrage lies Denise René weitere Werke in Auftrag geben und sandte die in Venedig gezeigten Teppiche zu weiteren Ausstellungsetappen nach Amerika.<sup>491</sup>

Interessant ist die Tatsache, dass gleichzeitig mit der Aubusson-Ausstellung in den Herbstmonaten des Jahres 1952 die kurz zuvor gebildete Gruppe der fünf venezianischen Künstler und der Glasindustriellen Ferro und Lazzarini ihre Arbeit im Rahmen des *Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano* aufnahmen. Angesichts der zeitlichen Koinzidenz der Ereignisse ist die Frage umso dringlicher, ob die der Aubusson-Ausstellung ablesbaren Vermarktungsstrategien in der Bildung des *Centro Studio Pittori* unmittelbare Reflexe hinterließen. In erster Linie findet sich anhand der äußerst langen und ausschweifenden Namensgebung des *Centro* ein Widerhall auf die Aubusson-Ausstellung. Das *Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano* gab mit Murano ebenfalls eine auf traditionelle Herstellungsmethoden und für das Glashandwerk renommierte Region als Markenzeichen zu erkennen und zeigte sich entsprechend der Vermarktung der Teppichregion Aubusson um eine kollektive Identität bemüht.

Hinzu kommt eine weitere Annäherung des *Centro Studio Pittori* an das Konzept der in Venedig gezeigten Aubusson-Teppiche. Einerseits hegten die Organisatoren des *Centro* früh den Gedanken an aufsehenerregende Ausstellungen.<sup>492</sup> Andererseits war am Beispiel der in Venedig gezeigten Teppiche ersichtlich, dass diese in äußerst limitierten Auflagen von zwei bis fünf Exemplaren produziert wurden. Indem das *Centro* eine beabsichtigte Auflage von drei

---

<sup>489</sup> Zur Geschichte der Galerie Denise René vgl. Jean-Paul Ameline: Denise René. L'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait 1944-1978. Paris 2001.

<sup>490</sup> In Paris wurden die Bildteppiche unter dem Titel *Douze tapisseries inédites* im Juni des Jahres 1952 ausgestellt; Vgl. Michèle Heng: Douze Tapisseries inédites, Galerie Denise René Juin 1952, in: Musée Départemental de la Tapisserie Aubusson (Hg.): Aubusson La Voie Abstraite. Aubusson 1993, 8-12.

<sup>491</sup> Vgl. Michèle Heng in: Musée Départemental de la Tapisserie Aubusson 1993, 12.

<sup>492</sup> Schon unmittelbar nach der Gründung des *Centro* wurde die in Planung befindliche Eröffnungsausstellung angekündigt. Im April 1953 verlautbarten die Organisatoren, dass die gläsernen Objekte als Wanderausstellung im In- und Ausland gezeigt werden sollen. Vgl. [Anon.]: Sorgerà presto a Murano. Centro studio pittori nell'arte del vetro. Nella sede di fondamenta Navagero ospiterà mostre e rassegne di artisti internazionali, in: Il Gazzettino - Sera vom 30./31. Oktober 1952. Vgl. Il Gazzettino 1953 vom 19. April 1953.

Exemplaren ankündigte, steht die erwogene Limitierung den geringen Stückauflagen der bis dahin hergestellten, modernen Aubusson-Teppichen nahe.

An der Beteiligung der Künstler, die dem Aubusson-Projekt gegenüber aufgeschlossen waren, zeigt sich, dass Künstler wie Alexander Calder, Pablo Picasso, Le Corbusier oder Georges Braque zu künstlerischen Interventionen sowohl in der Teppichherstellung als auch in der Glasherstellung bereit waren. Sie bewiesen eine Offenheit gegenüber den an sie gerichteten Erfordernissen.

Aufschlussreich ist insbesondere das zusehends an Intensität gewinnende Wirken von Le Corbusier im Bereich des Teppichhandwerks. Noch im Jahr 1935 sandte Le Corbusier aufgrund der Anfrage von Marie Cuttoli lediglich eine Vorlage, welche in Abwandlung eines zuvor entstandenen Gemäldes entstand.<sup>493</sup> Dieser Tatsache bewusst äußerten Kritiker Zweifel und bedauerten die mangelnde Kreativität. Ihnen zufolge handelt es sich bei dem Bildteppich lediglich um die Übersetzung einer bereits zuvor feststehenden Bildvorlage.<sup>494</sup> Le Corbusier hingegen rekurrierte auf die Noblesse des in Teppich gewirkten Entwurfes: "*C'est une tapisserie qui a une signification historique, c'est une pièce de collection*".<sup>495</sup>

Nicht zu unterschätzen ist, dass sich im Jahr 1948 ein junger Kunstlehrer, Pierre Baudouin, an Le Corbusier wandte und ihn zur Herstellung weiterer Vorlagen für Aubusson-Teppiche ermutigte.<sup>496</sup> Le Corbusier willigte ein, und im Laufe der Zusammenarbeit entstand eine Dynamik, in der sich Le Corbusier zusehends freier bewegte. Letztendlich fertigte er eigens Entwürfe für die Teppichherstellung und

---

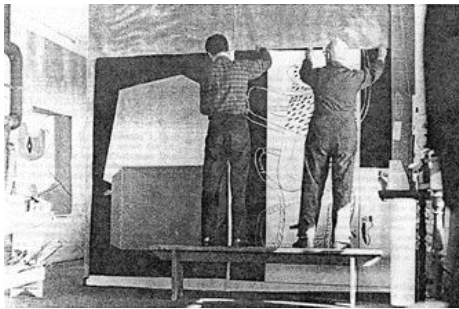
<sup>493</sup> Corbusier stellte eine Skizze auf der Grundlage des zuvor entstandenen Gemäldes *Femme, cordage et bateau à la porte ouverte* zur Verfügung, und somit diente ein im Kontext der Malerei entwickeltes Sujet als Vorlage.

<sup>494</sup> Obwohl Le Corbusier einen Karton als Vorlage zeichnete, kopierte er weitgehend das kurz zuvor entstandene Gemälde *Femme, cordage et bateau à la Porte ouverte* aus dem Jahr 1935; vgl. François Mathey / Annick Davy / Martine Mathias 1987: *Le Corbusier Oeuvre Tissé*. Paris 1987, 20.

<sup>495</sup> Le Corbusiers Aussage datiert aus dem Jahr 1936; vgl. Mathey / Davy / Mathias 1987, 88.

<sup>496</sup> In seiner Anfrage, die Baudouin an Le Corbusier schickte, bezog sich Baudouin auf Meisterwerke der Teppichkunst und ermutigte Le Corbusier zur künstlerischen Intervention: „*J'ai, au cours d'un séjour à Aubusson de deux ans comme professeur d'histoire de l'art, pu étudier avec l'aide de plusieurs artisans, de très près les moyens techniques du métier, et au cours de séjours à Paris au Mobilier national avoir entre les mains des tentures de l'Apocalypse d'Angers. Je suis persuadé que les tapissiers dès le Moyen Age, envoûtés par la peinture, n'ont jamais cherché à explorer leurs richesses propres, que les tentures des XIVe et XVe siècles qui promettaient tant, n'ont jamais porté leurs fruits et qu'il reste là tout un domaine à mettre en valeur.*“ Briefliche Anfrage von Pierre Baudouin an Le Corbusier (1948), publiziert in Jean Petit: *Les tapisseries Baudouin – Le Corbusier*, in: J.-P.K. Jornod / Jean Petit: *Le Corbusier. Homme pluridisciplinaire*. Payerne 1995, 63-4.

begab sich nach Aubusson, um mit Baudouin zu arbeiten (Abb.144). Diese Feststellung ist von Bedeutung, da Le Corbusier auch während seiner Zusammenarbeit mit dem Holzbildhauer Joseph Savina (Abb.145) zunächst existierende Vorlagen zur Übersetzung in ein anderes Material verwandte. Auch im Fall Savina entwickelte sich nach einigen ersten gemeinsamen Versuchen eine zusehends freiere Zusammenarbeit, die schließlich Corbusier zu Entwürfen motivierte, die er eigens für das Material Holz ersann.



**Abb.144** Le Corbusier in Zusammenarbeit mit Pierre Baudouin Aufnahme nicht datiert, aus: Mathey / Davy / Mathias 1987, 23. © Fondation Le Corbusier.



**Abb.145** Le Corbusier in Zusammenarbeit mit Joseph Savina in Tréguier, um 1960, aus: Roger Aujame / Pascal Aumasson / Patrick Dieudonné u.a.: Le Corbusier et la Bretagne. Quimper 1996, 73. © Fondation Le Corbusier.

Zwischen dem *Centro Studio Pittori* und Corbusier hätte sich ebenfalls eine intensive Zusammenarbeit entwickeln können, doch das ehrgeizige und angesichts der großen Motivation Le Corbusiers zunächst aussichtsreich anmutende Unterfangen wurde in den Grundfesten erschüttert: Die mit der Konsolidierung des *Centro* einhergehenden organisatorischen Schwierigkeiten, die wechselnden Anschriften des *Centro* und die mit dem logistischen Aufwand des Transportes von Vorlageskulpturen einhergehenden zeitlichen Verzögerungen vereitelten die Fortsetzung weiterer gemeinsamer Unternehmungen.<sup>497</sup> Dennoch findet die Zusammenarbeit zwischen Le Corbusier und seinen Partnern aus dem Bereich der angewandten Kunst, wie z.B. mit Marie Cuttoli (seit 1935), Joseph Savina (seit 1946) oder Pierre Baudouin (seit 1949), wenn auch nur ansatzweise, eine Ergänzung mit dem 1952 auf dem Podium erscheinenden *Centro Studio Pittori*.

---

<sup>497</sup> In Briefen des *Centro Studio Pittori* wurde Le Corbusier mitunter zu einem Besuch in Murano aufgefordert; vgl. Brief vom 28. April 1953: „*Ci auguriamo, pur sempre sperando in una Vostra gradita visita qui a Murano, che il nostro incontro (...) sia l'inizio di una più intensa collaborazione tra noi e possa quindi portare a reciproche, migliori soddisfazioni.*“ FLC Paris; Inv.-Nr.C2-10-86. Die organisatorischen Schwierigkeiten waren dem beabsichtigten gegenseitigen Aufeinanderzugehen jedoch nicht förderlich.



Generell kann festgehalten werden, dass sämtliche am *Centro* beteiligten Künstler als Förderer des Handwerks in Erscheinung traten. Im besonderen Maße war sich Cocteau seiner Rolle als unterstützende Kraft bewusst. Auch er hatte wie Le Corbusier bereits zuvor mit dem Teppichhandwerk in Aubusson Erfahrungen gesammelt und setzte sein Engagement auf dem Gebiet der angewandten Künste um. In seinen Tagebuchaufzeichnungen hinterließ er Notizen, die sein Interesse am Handwerk beleuchten. Stolz berichtete Cocteau, dass er in Aubusson eine Manufaktur beauftragte, die ihr Können bereits am Beispiel von Kopien aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert unter Beweis gestellt hatte. Diese Fertigkeit stellte Cocteau auf die Probe; er verschickte seine Vorlagen und war von der Umsetzung mehr als zufrieden.

*„Je m’étais adressé, par prudence, à l’atelier Bouret, lequel se spécialise dans les copies du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle. On s’étonne d’autant plus de voir avec quelle fidélité les taches de pastel sont reproduites, transcrits mes moindres frottements et flottements, que les ouvrières travaillent à quelques centimètres d’un calque approximatif enroulé à plat et n’obéissant qu’à l’oeuvre elle-même (...).“*<sup>498</sup>

Als Cocteau davon Kenntnis erhielt, dass das besagte Atelier aufgrund mangelnder Auftragslage seine Arbeit einzustellen drohte, entschloss er sich kurzerhand zur Vergabe eines weiteren Entwurfs und sah sich in der Rolle eines Retters von traditionellem Kulturgut: *„Tuer l’artisanat en France, c’est tuer ce qui excite la commande étrangère. L’artisanat mort, nous serons une toute petite industrie.“*<sup>499</sup>

Auch für das *Centro Studio Pittori* und die *Fucina degli Angeli* war letztendlich die Aufwertung und Nutzbarmachung einer Kulturlandschaft ein grundlegendes und leitendes Bedürfnis. Damit steht das Engagement des *Centro* und der *Fucina* den Bestrebungen des traditionellen Teppichhandwerks in Aubusson weitaus näher als dem nach marktwirtschaftlichen Gesichtspunkten ins Leben gerufenen Konzeptes der Ausstellung *Designs in Glass by Twenty-Seven Artists* der Firma *Steuben Glass*. Deren Begründer suchten nach der Zementierung einer sich neu konsolidierenden unverwechselbaren und qualitätvollen handwerklichen Tradition in der noch jungen Glasregion im Bundesstaat New York.

---

<sup>498</sup> Pierre Chanel (Hg.): Jean Cocteau: Le passé défini. Bd.I 1951-1952. Paris 1983, 21.

<sup>499</sup> Chanel 1983, 58.

Das *Centro Studio Pittori* stand in der Tradition von Initiativen, die es sich zur Aufgabe gemacht hatten, durch Zusammenarbeit mit Künstlern ein traditionelles Handwerk zu fördern und damit das Produkt zu nobilitieren. Dies geschah bei den erwähnten Initiativen in Steuben und Aubusson durch die Übertragung einer zweidimensionalen Entwurfsskizze auf einen ebenso weit gehend zweidimensionalen Bildträger. Glasschneider oder Weber konnten auf eine Zeichnung zurückgreifen, die mitunter sehr genau das zu fertigende Objekt beschrieb. Der Eigeninterpretation waren dadurch enge Grenzen gesetzt. Anders dagegen beim *Centro* oder der *Fucina*. Die Komplexität der Aufgabenstellung hatte weit größere Interpretationsmöglichkeiten zur Folge, die von einem Mittler kanalisiert werden mussten. Eine Skizze, die oft das Ergebnis eines spontanen Entwurfs war, lieferte die Grundlage für ein raumeinnehmendes plastisches Objekt. Umgesetzt wurde es durch den *maestro vetraio* unter Anleitung des Promotors - Costantini - in einem durchaus langwierigem Prozess, der Versuch und Irrtum genauso beinhaltete wie spontane Abwandlungen der Entwurfsideen.

Im Unterschied zu Steuben und Aubusson kommt der Institution des *Centro* eine wesentlich stärkere Position im Verhältnis zwischen Künstler und Ausführendem zu. Das *Centro* ist nicht nur Initiative und organisierende Instanz von Ausstellungen und dient nicht nur der Vermarktung der Objekte, sondern greift bewusst in den Entstehungsprozess ein. Dadurch entwickelte sich ein völlig anderes Selbstbewusstsein, das sich in der Unabhängigkeit sowohl gegenüber den Künstlern als auch den Handwerkern äußert.

## 8. Zusammenfassung

Die vorliegende Studie widmete sich einem bislang weder von der venezianischen Historiographie noch von der Kunstgeschichtsschreibung berücksichtigten Thema: der Frage nach der Entstehung und dem Wirken des *Centro Studio Pittori* und der daraus hervorgegangenen *Fucina degli Angeli*. Was bisher nur als eine Marginalie oder ephemeres Phänomen der muraneser Glaskunst dargestellt wurde, kann aus der inzwischen gegebenen historischen Distanz als eine geradezu typische und nicht unwichtige Komponente des venezianischen Kulturbetriebs gesehen werden. Eine Neuerung stellte das *Centro Studio Pittori* dar, indem sich erstmals eine Unternehmung formte, die von dem Ziel geleitet war, Künstler aus dem In- und Ausland zu künstlerischen Interventionen im Bereich des muraneser Glashandwerks zu motivieren. Gerade die mit Spannungen und Überraschungen verbundenen Annäherungsversuche von Künstlern und Handwerkern bedürfen einer Thematisierung, und das *Centro* und die *Fucina* sind diesbezüglich ein prädestiniertes Untersuchungsfeld. Von besonderem Interesse ist zunächst die Kenntnis der Rahmendaten, die bislang in der Literatur äußerst diffus und niemals präzise dargestellt wurden.

Das *Centro Studio Pittori* bildete sich in dem Moment, als das Wechselspiel von Biennale und Triennale im Hinblick auf die Glasproduktion einen Höhepunkt erreichte. Während in Mailand das muraneser Glas unter dem Oberbegriff des *vetro italiano* subsummiert wurde, suchte man im Padiglione Venezia auf der Biennale des Jahres 1952 mittels einer umfassenden Ausstellung die besondere Bedeutung der muraneser Glaskunst in den Mittelpunkt zu stellen. Glashandwerker und Entwerfer wurden von der Biennaleleitung zu Höchstleistungen angespornt, und in jenem Moment werden auch die Anfänge des *Centro Studio Pittori* greifbar. Fünf in Venedig wirkende Künstler, die Glasmanufakturinhaber der Hütte *Ferro e Lazzarini* sowie Egidio Costantini fanden sich zusammen und gründeten in den Sommer- und Herbstmonaten das *Centro Studio Pittori*, mit dem programmatischen Ziel, die Glaskunst zu erneuern. Im Verlaufe von drei Jahren, zwischen 1952 und 1955, entfaltete das *Centro* seine Aktivitäten, und gewissermaßen als Nachfolgeorganisation gründete Egidio Costantini im Jahr 1955 die *Fucina degli Angeli*. Auch das Wirken der *Fucina* sollte nach nur drei weiteren Jahren aufgrund finanzieller Schwierigkeiten zum Ende kommen. Erst in den sechziger Jahren, unter besseren

Bedingungen, aufgrund der Unterstützung von Peggy Guggenheim, konnten die Aktivitäten wieder aufgenommen werden.

Was das *Centro* und die *Fucina* in den 1950er Jahren leisteten war beachtlich. Es gelang, Künstler zu einer Mitarbeit zu motivieren und höchst unterschiedliche Konzepte zu realisieren. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit konnte das Spektrum der Beiträge an sechs ausgewählten künstlerischen Interventionen exemplarisch verdeutlicht werden: Auf Henry Moore und Le Corbusier gehen jeweils zwei Projekte zurück, Giò Ponti fertigte lediglich einen Entwurf einer Vase, Alexander Calder entwarf zwei Mobiles, Picasso und Cocteau dagegen stehen in Zusammenhang mit verhältnismäßig umfassenden Werkgruppen. Die Spannbreite der Beiträge umfaßt kaprizierte Tischdekorationen bis hin zu archaisch anmutenden Entwürfen. Oftmals nahmen die Glasobjekte einen direkten Bezug auf Vorbilder, die in anderen Materialien wie z.B. Holz oder Keramik ausgeführt wurden; bei der Umsetzung in Glas kamen die Materialeigenschaften dieser beim Erkalten erstarrten Materie zur Geltung. Die muraneser Hütten stellten ihr handwerkliches Können in den Dienst der Ideengeber - diese ihrerseits zeigten durch ihr entgegenkommendes Auftreten den Willen zur Förderung und dem Erhalt des muraneser Glashandwerks.

Damit erhob das *Centro Studio Pittori* und die *Fucina degli Angeli* den Anspruch, das traditionelle Glashandwerk im Sinne einer Probier- und Improvisationskunst auf dem Kunstmarkt zu positionieren. Mit diesem umfassenden Konzept beanspruchte das *Centro* und die *Fucina* eine Sonderstellung in der Kunst und dem Handwerk der Moderne. Möglichkeiten und Grenzen der Glaskunst wurden ausgelotet und die Entwerfer besannen sich auf das naturgemäße Anliegen der Glaskunst, das aufwändig, kompliziert, raffiniert und schier unmöglich Erscheinende zu verwirklichen.

Die Reaktionen der muraneser Glashandwerker auf die Ansprüche und das Wirken des *Centro* waren beachtlich. Schon im Jahr 1953 entbrannte eine Debatte, in der etablierte Kollegen das Auftreten des *Centro* als aufdringlich und großspurig verurteilten. Sogar zu einem Boykott des *Centro* wurde aufgerufen. Damit war schon zu Anfang ein Höhepunkt an Skepsis und kritischen Reaktionen erreicht, und bis auf den heutigen Tag sind die Urteile, die in der Literatur oder in mündlichen Äußerungen wahrgenommen werden können, mitunter ungemein vorwurfsvoll.

Noch lange nicht ist das Phänomen des *Centro Studio Pittori* und der *Fucina degli Angeli* verarbeitet. Drei häufig geäußerte Kritikpunkte, die noch heute Manufakturinhaber und Glashandwerker bewegen, möchte ich wiedergeben: Erstens: die Idee des *Centro* und der *Fucina* sei gut, doch deren Ausführung schlecht. Zweitens: als recht persönlicher Vorwurf wird Costantini vorgehalten, er habe sich mit der Gründung der *Fucina degli Angeli* die Idee des *Centro Studio Pittori* angeeignet. Drittens: die *maestri vetrai* würden in den Glashütten zur ausführenden Kraft degradiert werden, und ihr gesellschaftlicher Status als "Meister" sei in Frage gestellt. Um diese Kritikpunkte zu prüfen, ist es dringend nötig, diese auf ihre Berechtigung zu hinterfragen. Hierbei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die Organisationsstruktur des *Centro* und der *Fucina* unterschiedliche Phasen durchschritt.

Aus den konsultierten Dokumenten ist ersichtlich, dass die Gründung des *Centro Studio Pittori* in das Jahr 1952 fällt und sich seither von einer diffusen Gemeinschaftsinitiative zu einer fest umrissenen Organisation entwickelte. Den Anfang bildete eine Kerngruppe und Initiative, die sich aus fünf venezianischen Künstlern, den Inhabern der Glasmanufaktur *Ferro e Lazzarini* und Egidio Costantini zusammensetzte. Sie produzierten Trophäen für sportliche und künstlerische Ereignisse und trafen sich in Venedig, im Künstlerlokal *La Colomba*. Noch war der Name *Centro Studio Pittori* nicht gefunden, doch das sollte sich bald ändern. Denn im Herbst 1952 wurde in Venedig unter dem Titel *L'Astrattismo nell'Arte Decorativa. Arazzi di Aubusson* eine Ausstellung über moderne Aubusson-Teppiche gezeigt. Durch die Ausstellung und positive Presseberichte wurde deutlich, dass in Aubusson schon seit den 30er Jahren Künstler in die Teppichproduktion involviert waren, indem sie Vorlagezeichnungen fertigten. Ohne Zweifel mag diese Ausstellung einen immensen Ansporn gegeben haben. Denn unmittelbar darauf konstituierte sich die Gruppe um *Ferro e Lazzarini* zum *Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano*.

Die Manufaktur *Ferro e Lazzarini* diente seither als Basis des Unternehmens und trat als Gründerin in Erscheinung. Egidio Costantini wurde zum Direktor des *Centro* erkoren und nahm mit unermüdlichem Eifer die administrativen und organisatorischen Aufgaben wahr. Ziel des Unternehmens war zunächst die Verwirklichung einer Ausstellung im April des Jahres 1953 mit der Präsentation von

Gläsern, die auf Entwürfen der venezianischen Künstler basierten oder von international renommierten Künstlern dem *Centro* anvertraut wurden. Die Ansprüche konnten erfolgreich in die Tat umgesetzt werden, und dies führte letztendlich dahin, dass weitere Ausstellungen in Perugia, Treviso, Rom, Venedig und Basel folgten. Doch schon nach der Ausstellung in Perugia entzweite sich das *Centro*: Egidio Costantini trennte sich von seiner bisher erfolgreichen „Liaison“ mit *Ferro e Lazzarini* und verlagerte die Initiative nach Venedig. Dies hatte entschiedene Vor- und Nachteile. Einerseits konnte Costantini in Distanz zu Murano agieren und auf das Mitwirken und die technischen Fertigkeiten verschiedener Hütten zurückgreifen. Andererseits war nunmehr der handwerkliche, technische und damit auch wirtschaftliche Rückhalt von Seiten einer assoziierten Hütte verloren.

Mit der Neustrukturierung des *Centro* und der Verankerung der Initiative in Venedig wurde ein neuer Weg eingeschlagen, der sich deutlich von dem bisher erprobten Konzept unterschied. Denn nunmehr war die Möglichkeit gegeben, auf das gesamte handwerkliche Potential in Murano zurückzugreifen, soweit Interesse vorzufinden war. Nicht wenige Hütten waren zur Mitarbeit bereit und stellten ihre Betriebe zu Verfügung. Somit wurde von der Organisation des *Centro Studio Pittori* auch der Anspruch erfüllt, ein breites Spektrum an muranesischen Hütten in die Herstellung der Glasobjekte einzubinden. Dass sich die Hütten zur Mitarbeit bereit erklärten, offenbart ein beträchtliches Interesse eines jeden einzelnen Betriebes an der Initiative.

Indem das *Centro* oder die *Fucina* einen engen Bezug zur modernen Kunst suchte, konnte das Renommee Muranos und der damit assoziierten Glaskunst enorm gesteigert werden. Dies war ein immenser kultureller und wirtschaftlicher Ansporn. Nicht unwesentlich ist dabei, dass mit dieser Motivation das *Centro* in wirtschaftshistorischer Perspektive seinen Urahn in der venezianischen Seefahrtsskolleganz findet. Hier gab es oft die Konstellation von zwei Vertragspartnern, d.h. einem ansässigen Part und einem "aktiven", auf abenteuerliche Reisen gehenden Vertragspartner, der mit Waren handelte. Der spezifische Wirkungsmechanismus der Seefahrtsskolleganz basierte auf bereits existierendem Kapital, das vermehrt werden sollte. Ähnlich beim *Centro*: dort handelte es sich um den Einsatz von Prestige. Somit wurde vor allem Prestige als

Kapital in die gemeinsame Unternehmung mit Costantini beigesteuert, um durch Costantinis Erfolge das Ansehen der gesamten Produktion zu heben.

Während das *Centro Studio Pittori* im Jahr 1955 mit der Ausstellung *Glaskunst aus Murano* in Basel auf dem Zenit des Erfolges stand, hatte Costantini noch während der Vorbereitungen und Planungen der Ausstellung ein neues Unternehmen konzipiert: Die *Fucina degli Angeli*. Kurz darauf verebbten die Aktivitäten des *Centro Studio Pittori*, und die neu gegründete *Fucina* organisierte nunmehr eine Zusammenarbeit von Glashütten und Künstlern. Eine kleine Galerie in Castello war seither Ausstellungsort, Dreh- und Angelpunkt der neuen Initiative. Doch auch das Wirken der *Fucina degli Angeli* stagnierte nach einer Weile. Kaum war die *Fucina* auf Ausstellungen im Ausland präsent, kollabierte die Organisation an der Basis. Erneut war der Arbeitsaufwand im Verhältnis zu den Erträgen zu hoch und konnte auf Dauer nicht bewältigt werden.

Angesichts der dargestellten Situation soll dem Vorwurf entgegnet werden, dass zwar die Idee des *Centro* und der *Fucina* gut gewesen sei, obgleich es an der organisatorischen und technischen Ausführung mangelte. Denn gerade in der Spontaneität, der Direktheit und dem Mut zur Improvisation lag eine wesentliche Komponente des *Centro* und der *Fucina*. Somit entstanden viele Objekte in einer Spanne von nur wenigen Jahren. Auf Dauer war diese Belastung, insbesondere der organisatorische Aufwand der Ausstellungen, nicht zu tragen. Da keine finanziellen Rücklagen zur Verfügung standen, waren beide Initiativen zum Scheitern verurteilt. Es mangelte weniger an der Ausführung als an der Tatsache der fehlenden finanziellen Absicherung. Außerdem darf nicht außer Acht gelassen werden, dass Costantini die *Fucina* trotz dieser Niederlagen wieder ins Leben rief. Dies geschah Anfang der 60er Jahre unter besseren Vorzeichen, zumal Peggy Guggenheim als hilfsbereite Mäzenatin Unterstützung gewährte. Costantini arbeitete seither intensiv mit Künstlern zusammen, vornehmlich mit jenen, die nach Murano kamen und am Glashandwerk ein beträchtliches Interesse zeigten. Zusehends schlüpfte Costantini selbst in die Rolle eines Künstlers und eiferte damit - gewollt oder ungewollt - den Glashütteninhabern nach, die bei Gelegenheit als Entwerfer in Erscheinung traten. Dies sei zu den sechziger, siebziger, achtziger und neunziger Jahren gesagt. Im Gegensatz dazu weisen die sechs Jahre währende Existenz des *Centro Studio Pittori* und der *Fucina degli Angeli* in dem vorausgegangenen Jahrzehnt meiner

Ansicht nach eine in sich geschlossene Dramaturgie kollektiver Selbstdarstellung auf: Vielfältige Einzelinteressen wurden in ein Interessenganzes eingebunden. Dem Vorwurf, dass Costantini mit der Gründung der *Fucina degli Angeli* sich die Idee des *Centro* angeeignet habe, soll entgegengehalten werden, dass er das wirtschaftlich nicht tragbare Fundament des *Centro* mehrfach auf eine neue Basis zu transferieren suchte - erst von Murano nach Venedig und anschließend durch die Neugründung in Form der *Fucina degli Angeli*.

Was die Interventionen der beteiligten Künstler betrifft, so stellt sich unweigerlich die Frage, ob das Material Glas zur Bewältigung künstlerischer Fragestellungen verwendet wurde. Diesbezüglich lassen sich zwei Tendenzen ausmachen: Einerseits die äußerst expressiven Entwürfe, wie sie z.B. in der Frühzeit von venezianischen Künstlern gefertigt wurden, andererseits die Beiträge meist renommierter Zeitgenossen, die oftmals das eigene, zur Verfügung stehende Repertoire aufgriffen und mittels leichter Veränderungen ihre Form- und Farbvorstellungen an das Material Glas anpassten. Im letztgenannten Fall näherten sich die Künstler dem Handwerk quasi durch eine Domestizierung ihrer eigenen Kunst. Bei der Untersuchung konnten jedoch auch Ausnahmen dargestellt werden, wie z.B. die eigens für das *Centro Studio Pittori* entworfene Farb- und Formkomposition von Giò Ponti.

Aus handwerklicher Sicht entsprechen die künstlerischen Experimente in Glas mitunter einer *liaison dangereuse*. Vereinzelte Objekte waren in äußerst raumgreifenden und kaprizierten Formen gefertigt, so dass nicht selten immanente Spannungen die Objekte früher oder später implodieren ließen. Mit der Fertigung solch eigenwilliger und bruchgefährdeter Formen wagten die Handwerker Grenzgänge und mussten sich darüber hinaus dem Vorwurf stellen, dass sie als ausführende Kraft und Handlanger eingesetzt wurden, wodurch ihr gesellschaftlicher Status als "Meister" in Frage gestellt war. Interessant ist diesbezüglich der Blick auf das Ganze, denn unweigerlich wurden die am *Centro* oder der *Fucina* beteiligten *maestri vetrai* zu einem kleinen Rädchen in dem Getriebe des venezianischen Kulturbetriebs. Hier wird offensichtlich, dass die Initiative des *Centro* und der *Fucina* Empfindlichkeiten traf und ein gewaltiger Konflikt aufzog, der wenige Jahrzehnte früher in dieser verschärften Form nicht denkbar gewesen wäre.



Aus der historischen Perspektive vermochte das *Centro Studio Pittori* dem Bedürfnis nach Kanalisierung von künstlerischen Ideen nachkommen und bereits existierende Paradigmen neu interpretieren: Schon in den frühen zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts, als Vittorio Zecchin für die neu gegründete Firma *Venini* einen deutlichen Rückgriff auf einfache Gefäßformen der Renaissance tätigte, stellte er ein neu gewonnenes Selbstbewusstsein mit dem Entwurf von Vasen, die in ihrer Titelgebung auf meist hochgeschätzte Maler rekurrten, zur Schau. Berühmte Namen repräsentierten stellvertretend Glasobjekte, die in Tafelgemälden der jeweiligen Künstler als Detail abgebildet waren; so hatte beispielsweise Paolo Veronese für sein Gemälde *L'Annunciazione* im Jahr 1578 eine in der damaligen Zeit gebräuchliche Vase abgebildet, die wieder an Aktualität gewann, als die Firma *Venini* sie als Formmodell in verschiedenen Größen- und Farbvarianten fertigte. Bekanntheit erlangte nunmehr die Vase unter dem Titel *Vaso Veronese*. Damit schuf die Firma *Venini* Zitate mit einem pauschal verallgemeinernden Charakter, und offenkundig wurden Glasexponate als eine distinktierte Kultur im Sinne einer stimulierenden Mischung von Tradition und Innovation präsentiert.

Das *Centro Studio Pittori* führte den von *Venini* eingeschlagenen Weg entschieden weiter. Durch die Schaffung einer Kolleganz, die eine Mitarbeit von Künstlern anvisierte, wurde *Veninis* Konzept in den modernen Kulturbetrieb transferiert. Der Name eines Künstlers diente als symbolische Referenz im Hinblick auf die Bildende Kunst, doch mit dem wesentlichen Unterschied, dass der genannte Künstler zugleich auch als Entwerfer des gläsernen Exponates in Erscheinung tritt.

Anhand der aufgewiesenen Tradition des offensiven Vermarktungskonzeptes kann schließlich nachgewiesen werden, wie sehr ein gemeinsames Bedürfnis nach einer Domestizierung von Kunst im Bereich des Kunsthandwerks vorhanden war. Dies geschah unter dem prägenden, zugleich traditionellen wie progressiven Charakteristikum des *Factory-Gedankens*. *Centro* und *Fucina* waren in ihrer Vermittlerrolle gleichbedeutend mit einer Werkstatt, die von Künstlern in Anspruch genommen werden kann. Damit waren Reminiszenzen zur Renaissance gegeben, auch wenn eine Zusammenarbeit im Bereich des Glashandwerks im 16. Jahrhundert weniger in Murano, als am Hofe der Medici in Florenz dokumentiert ist. Mit dem Aufschwung der Glasindustrie im 20. Jahrhundert und dem nachhaltigen

allgemeinen Interesse an der Materie Glas waren erneut Initiativen auszumachen, die eine Symbiose von Kunst und Handwerk anstrebten. Nachdem der Direktor der Firma *Steuben Glass* bereits in den 30er Jahren auf Künstler zuging und Entwürfe für Schnitte und Gravuren in Glasobjekte einarbeiteten liess, sollten mit dem *Centro Studio Pittori* in den 50er Jahren vor allem dreidimensionale Entwurfskonzepte zur Ausführung gelangen. Obgleich die Glasmanufakturinhaber renommierter Hütten die damit verbundene progressive Vermarktung des *Centro Studio Pittori* und der *Fucina degli Angeli* nicht billigten, stellten sich, nachdem Costantini von Venedig aus agierte, überwiegend junge Betriebe zu einer Mitarbeit zur Verfügung. Mit deren Unterstützung leistete das *Centro* und später die *Fucina* einen außergewöhnlichen Beitrag zur Geschichte des Muranoglases, indem es gelang, die Imagination des Realen mit der Realität des Imaginären zu verbinden: moderne Kunst und traditionelles Handwerk.

## 9. Appendix

### 9.1. Dokumente und Archivalien

#### 9.1.1. Centro Studio Pittori

**DISEGNATE DA NOTI PITTORI E REALIZZATE DAL MAESTRO VETRAIO ALBINO CARRARA**

## Cinque artistiche coppe muranesi per le manifestazioni veneziane

Saranno offerte a M.me Auriol, al vincitore della Settimana aerea, al migliore attore italiano e straniero della Mostra cinematografica ed alla più apprezzata Casa del Festival della moda

Una singolare «collettiva» di cinque noti artisti veneziani è stata felicemente effettuata seguendo un'originale iniziativa che ha fuso la libera intuizione artistica con l'immediatezza plastica del vetro.

Promotori della stessa sono stati i maestri vetrai muranesi della Ferro e Lazzarini che hanno voluto testimoniare una volta di più la viva partecipazione dell'industria isola lagunare alle attività del turismo veneziano. Turismo ed artigianato vanno di pari passo integrandosi a vicenda e confermando rispettivamente l'importanza singola dell'uno e dell'altro nella vita economica di Venezia e della Nazione.

Il valore artistico della manifestazione consiste nella difficoltà tecnica, felicemente superata, della traduzione nel vetro del modello inteso nei suoi valori disegnativi e pittorici. Si tratta di cinque esecuzioni artistiche — che definiamo per maggiore semplicità Coppe — e che verranno offerte rispettivamente

complessa figurazione ha come centro l'alambicco dell'antico alchimista, alla ricerca disperata delle riposte energie del mondo e che si è concretato nella conquista dello spazio e dell'energia nucleare che contraddistinguono il nostro tempo.

La Coppa destinata al miglior interprete straniero è opera di Gino Kraye ed è stata decorata da Feltrinelli. Con eleganza squisita essa riunisce in sintesi i temi fondamentali della manifestazione maggiore della cinematografia mondiale e della città dove essa ha sede.

« Interpretazione » si intitola poi la creazione di Mario Carraro che, in una ricchezza di forma e in una preziosità della materia, riassume i motivi fondamentali dell'arte drammatica espressi nella maschera tragica e nella maschera comica dominate ambedue dal volto dell'amore rappresentato in un delicato viso di donna: essa sarà assegnata al miglior attore italiano partecipante al Festival.

Ed infine conclude questa singolare manifestazione la Coppa «Alta Moda» di Armando Tonello, sintesi stilizzata della storia del costume nelle sue più alte manifestazioni dalla linea egizia a quella greca a quella romana, l'eleganza e la felicità dell'ispirazione si aggiungono in unità armonica all'aerea trasparenza del vetro.

Tutte le coppe sono state tradotte fedelmente in vetro dal maestro vetraio Albino Carrara, costantemente seguito ed assistito da ciascun artista che ha voluto seguire fino a compimento l'esecuzione della propria opera.

Con tale iniziativa si è realizzata quell'unione tra arte pura ed arte applicata che testimonia una profonda vitalità estetica e pratica dell'industria muranese; e insieme s'è venuto aggiungendo molto di «venezianità» a manifestazioni artistiche e sportive di alto richiamo turistico.



«Ardimento» di Floravante Seibezzi è l'omaggio significativo a M.me Auriol



«Cinema» di Gino Kraye, per il miglior interprete straniero della XIII Mostra delle «ombre parlanti»



A sinistra «Interpretazione» di Mario Carraro destinata al miglior interprete italiano del prossimo Festival cinematografico.

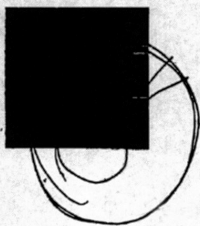


A destra «Alta moda» di Armando Tonello per il IV Festival dell'Alta Moda



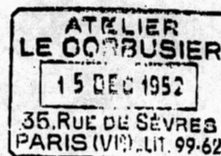
«Tempo e moto» di Aldo Bergamini per il primo assoluto della Settimana Aerea

I) [Anon.]: Cinque artistiche coppe muranesi per le manifestazioni veneziane; aus: II Gazzettino vom 15. August 1952.



CENTRO STUDIO PITTORI ARTE VETRO MURANO  
FONDATO DALLA FERRO-LAZZARINI

MURANO VENEZIA  
FDM. NAVAGERO 75 - TEL. 70-184  
TELEGRAMMI: CENTRO-MURANO



12 Novembre 1952

Ill. Maestro LE CORBOUSIER  
35, Rue de Fèvres

P A R I S VI



Illustre Maestro,

Questo Centro, sorto per il rinnovamento della secolare Arte Muranese del vetro, in occasione della sua inaugurazione, che avrà luogo il 21 Marzo 1953, si onora di invitarVi ad essere presente con l'Arte Vostra - mediante un disegno o un bozzetto che verrà realizzato fedelmente e con entusiasmo dai propri Maestri vetrai. -

Certi della Vostra adesione, Vi assicuriamo che la Vostra creazione assumerà degna forma nel vetro e sarà eseguita soltanto in TRE ESEMPLARI:

il primo sarà inviato al Vostro domicilio;  
il secondo figurerà nella Galleria permanente del Centro;  
il terzo sarà donato al Municipio della Città di Venezia, che lo consegnerà ufficialmente al Museo Storico Vetrario di Murano, dove verrà catalogato ed esposto accanto alle più preziose ed ammirate opere in vetro di tutte le epoche.

Allorquando riceveremo il Vostro disegno o bozzetto, che fin d'ora consideriamo magnifico omaggio a Venezia, a Murano e al Centro, massimo rilievo ne sarà dato per mezzo della Stampa e della Radio Nazionale, tanto più che ad inaugurare il CENTRO STUDIO PITTORI NELL'ARTE DEL VETRO DI MURANO interverranno le massime Autorità Governative, Cittadine, e Personalità del Mondo culturale.

Vogliate gradire, Maestro, il nostro invito e ricevere pertanto, unitamente ai ringraziamenti, i sensi di una profonda ammirazione.

LA DIREZIONE

*Corbusier*

E  
LO

II) Brief des Centro Studio Pittori an Le Corbusier, 12. November 1952; FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-69.

L'ON. VISCHIA ALLA CERIMONIA INAUGURALE

# Incontro dell'Arte col Vetro al Centro Studio di Murano

**Autorità e personalità del mondo artistico alla manifestazione  
Il discorso del Sottosegretario alla P.I. - La visita alle opere esposte**

Il Centro Studi Pittori nell'Arte del Vetro che ha la sede e la sua mostra permanente a Murano, fondamento Navagero 75, presso la Fornace dei signori Ferro e Lazzarini, Centro sorto l'anno scorso per iniziativa del sig. Egidio Costantini, che ne è l'animatore, ha avuto nella giornata di ieri il suo battesimo ufficiale. Già nella mattinata era stato visitato dal Sottosegretario alla P. I. on. Vischia e dal grand. uff. De Angelis D'Ossat che avevano ammirato le opere esposte nell'elegante salone, opere dovute oltre che a grandi nomi dell'arte internazionale, pittori, scultori ed architetti, a grandi artisti italiani quali Aldo Bergamini, Mario Carraro, Gino Kraye, Fioravante Sebbezzi ed Armando Tonello componenti l'esecutivo del Centro stesso, e a Virgilio Guidi, Wenter Martini, Luciano Minguzzi, Gio Ponti, Bruno Zevi, Gino Severini, Bruno De Toffoli e Nuzzi.

Nel pomeriggio alle 16, presenti, il rappresentante del Governo, autorità, artisti e critici, ha avuto luogo la cerimonia inaugurale. Noti tra i presenti il Sindaco prof. Spanio, il vice Prefetto dr. Bianchi con il capo ufficio stampa della Prefettura dr. Filippone, il

Procuratore della Repubblica, u. conmi. Visconti per la Giuria Provinciale, l'Intendente di Finanza dr. Argento, il Questore dr. Durante con il commissario dr. Turri, il col. Beltrame comandante del Presidio, il col. De Maria per il gen. Palandri comandante la II.a Zona delle Guardie di Finanza, mr. Blair direttore dell'USIS con la consorte, l'au. Portanova direttore della Dogana, il conte Foscarei, il dr. Fugagnolo per lo EPT, il Presidente degli Artigiani, il dr. Gasparetto dell'Istituto Veneto del Lavoro ed il comm. Zanotti Presidente della SAVIAT che ha acquistato due opere di Sebbezzi e di Tonello mentre altre tre opere di Kraye, Bergamini e Carraro sono state acquistate nella mattinata dal Ministero della P. I.

Presenti ancora erano il comm. Cialfi direttore del Centro Italiano della Moda, il dr. Maruzzi ed il dr. Dejana del Provveditorato agli Studi, i pittori Bruno Zevi, Carraro, Rizzetto, Guidi, Sebbezzi, Bergamini, Tonello, Kraye, lo scultore De Toffoli, il professor Renato Cardazzo, il Maestro d'arte Albino Carrara, il prof. Giovanni Mariacher per la direzione del Civico Musei, il prof.

Mario Bonzuan per il Circolo Fotografico «La Gondola», il cav. Giovanni Piccinini per la Biennale, gli scenografi Orlandini e Ronchese, la signorina Marisa Chianuzzi, la signora Wanda Severi di Milano, il sig. Bezi, il collezionista Arturo Deanna, il critico dr. Geiger e tanti, tantissimi altri oltre, naturalmente, al sig. Egidio Costantini, ideatore ed animatore del Centro, ed ai signori Ferro e Lazzarini.

Dopo la benedizione alla sede e alla Mostra permanente del Centro impartita dal Parroco di Murano che rappresentava S. E. il Cardinale Patriarca e che ha rivolto per la circostanza appropriate parole augurali, l'on. Vischia e il gr. uff. D'Ossat hanno dichiarato alla Direzione del Centro che le opere (vetri, schizzi e quadri) verranno esposte nei prossimi mesi in varie città d'Italia ed in primo luogo a Perugia, nonché in Olanda e in Belgio.

Hanno preso quindi la parola il critico dr. Berto Moruchio che ha esposto le finalità del Centro; il Sindaco prof. Spanio che riportandosi alle gloriose tradizioni dell'isola del vetro ha richiamato l'attenzione dei produttori a quella dignità artistica che deriva dall'arte dei Vignani, i primi maestri dell'arte veneziana, muranesi, e a quel decoro che si addice alla tradizione muranese che è basata sulle qualità artistiche delle opere e non su semplici richiami pubblicitari, il sottosegretario on. Vischia che ha esaltato gli scopi del Centro, la ricerca ansiosa di forme nuove.

Tutte le allocuzioni dei vari oratori, specie le appassionate parole del Sindaco e del Sottosegretario on. Vischia, sono state sostenute da vari applausi.

L'incom ha registrato le varie fasi della interessante cerimonia mentre Radio-Sera ha intervistato uno degli espositori, il pittore Virgilio Guidi.

Il pittore Guidi ha detto: «Sui Centro Studi Pittori dell'arte del Vetro» posso dire che rarissimamente un'idea è diventata realtà evidente così rapidamente. Ciò è stato perché l'idea stessa era realtà, una idea nata dalle esperienze storiche di questa città del vetro, le quali esperienze impongono sempre nuove energie creative, cioè produttive nel senso più vero della parola.

Il Centro si propone di evitare la staticità dei modelli, la falsa grazia, la spenta bellezza, la formula vetraria muranese, la inespressiva raffinatezza e di costituire nell'arte del vetro la vivacità, la diversità, la varietà creativa e, se è possibile, un po' di quelle ansietà che muovono ogni altra arte.

Liberalmente il Centro si è rivolto oltre che agli artisti italiani, agli stranieri. Alcuni di questi sono di fama mondiale come Le Corbusier, Calder, Kokoschka, Moore.

Questo innesto va bene perché la grande tradizione muranese se ne avvantaggerà. L'arte del vetro sarà una creazione libera, costante, utile in più sensi e di interesse più universale. Tutto ciò è nato dall'accordo, sulle basi del sentimento, tra l'ideatore, il fondatore ed alcuni artisti veneziani. Ho detto che l'accordo è nato sulle basi del sentimento. Ho avuto infatti modo di vedere in questi ultimi giorni tutti all'opera nel loro ambiente, armoniosamente, e tutta la complessa attività mi è apparsa oltre tutto, poetica».



Il sottosegretario alla P. I. on. Vischia (a sinistra) e signora sostano ad ammirare il «Pesce» dello scultore Calder, primo premio per la scultura all'ultima Biennale veneziana.

III) Incontro dell'Arte col Vetro al Centro Studio di Murano; aus: Il Gazzettino vom 19. April 1953.

A PROPOSITO DEL "CENTRO STUDIO PITTORI" DI MURANO

## Un ordine del giorno di produttori del vetro

Dai produttori del vetro di Murano riceviamo il seguente ordine del giorno che per debito d'imparzialità pubblichiamo:

«I produttori del vetro d'arte di Murano, riuniti il 20 aprile 1953 presso l'Associazione degli industriali della provincia di Venezia, sentita la relazione dei preposti alla Sezione dell'industria del vetro sull'origine, la natura e le finalità della iniziativa recentemente sorta in Murano col nome di «Centro studio pittori nell'arte del vetro»; presa visione delle relazioni apparse sulla stampa locale e nazionale in occasione della cerimonia inaugurale del «Centro» nelle quali relazioni vengono spesso vantate le funzioni e le caratteristiche dello stesso; constatato che rapporti non occasionali di collaborazione fra l'attività produttiva e quella artistica sono già in atto a Murano da molti decenni mediante la opera continuativa di artisti particolarmente esperti, che uniforma costantemente, in modo diretto o indiretto, tutta la produzione delle vetrerie artistiche muranesi; constatato che il «Centro» è fondato su una sola azienda, vetreria avente anche l'attività di vendita al minuto di vetrerie, senza partecipazione alcuna delle numerose altre aziende produttrici, né di alcuni degli enti o associazioni in cui le aziende vetrerie artistiche si organizzano per perseguire le finalità comuni e la tutela dei propri interessi; escluso di conseguenza nel «Centro» qualsiasi carattere ufficiale il rappresentanza che risulterebbe solo dall'adesione ad esso della maggior parte o di un cospicuo numero di produttori del ramo, o del conferimento di un mandato da parte di enti rappresentativi delle aziende muranesi del vetro d'arte.

Richiamano nuovamente l'attenzione delle pubbliche autorità e l'opinione pubblica su quanto precede e sulla necessità di non confondere il pur lecito sforzo reclamistico di una singola azienda con l'attività rivolta alla tutela di una secolare tradizione e al progresso a comune beneficio di un'arte peculiare dell'isola tutte di Murano,

esprimono la loro viva meraviglia per le adesioni date al «Centro» dalle autorità governative e civiche e per l'affollato loro concorso alla cerimonia inaugurale a cui hanno dato un'intonazione ufficiale che contrasta con le già dichiarate caratteristiche del «Centro» stesso che non potevano essere pubblicamente ignorate, senza recare pregiudizio alla rinomanza e ai legittimi interessi di tutte le altre numerose aziende produttrici di vetri d'arte.

formulano le più ampie riserve in ordine alla denominazione «centro studio pittori nell'arte del vetro» che è patentemente tale da ingenerare confusione con gli enti pubblici promossi per la tutela di pubblici interessi o per il perseguimento di alte finalità culturali quali il «Centro nazionale studi vetrari» amministrato dalla Camera di Commercio di Venezia e il «Centro studi storici sull'arte vetraria» funzionante presso l'Istituto universitario di Ca' Foscari,

invitano i rappresentanti di Murano a non partecipare oltre all'attività della Commissione per la tutela del vetro già funzionante presso il Comune di Venezia, avendo le civiche autorità dimostrato di non tener alcun conto delle tempestive pressanti unani-

mi raccomandazioni della commissione stessa,

deliberano di non partecipare alle manifestazioni della Biennale di Venezia riconoscendo che solo l'appoggio dato dal massimo rappresentante di tale Ente alla iniziativa del «Centro» ha reso possibile il concorso di circostanze che ha fatto assumere alla privata iniziativa di una azienda quell'apparenza di ufficialità e di pubblica utilità che non risponde al vero e che lede gli interessi degli altri industriali del ramo,

invitano infine l'Associazione degli industriali di Venezia a divulgare nel modo più conveniente, soprattutto attraverso la stampa, quanto sopra affermato e deliberato, portandolo a conoscenza anche delle autorità, enti, uffici e associazioni pubbliche e private che abbiano avuto comunque rapporti con il «Centro studio pittori nell'arte del vetro».

IV) Un ordine del giorno di produttori del vetro; aus: Il Gazzettino vom 29. April 1953.

UNA LETTERA DEGLI INDUSTRIALI DI MURANO

## Ancora sul Centro dell'Arte nel Vetro

Dagli industriali di Murano del Vetro e della Ceramica sempre in merito al Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro riceviamo:

I produttori del vetro artistico di Murano non contestano il diritto di uno di essi — e dell'intero settore — di dar vita alle manifestazioni reclamistiche che ritenga più adatte al collocamento dei propri prodotti, nè certo hanno eccezioni da sollevare su quella stretta unione fra industria ed arte che informa di sé tutta Murano e caratterizza, appunto, la specifica loro attività. E' anzi in nome della caratteristica in parola, e del glorioso retaggio che essa rappresenta, che i produttori si oppongono acchè le manifestazioni ora dette vadano oltre il limite del reciproco rispetto, o tendano ad amplificazione estranee alla realtà e nemiche, in singoli casi, della verità.

In altri termini, ognuno dei produttori in questione è libero di parlare di sé stesso o della propria opera, e tanto più efficace sarà la sua propaganda quanto più rispettosa del vero ed intonata ad un giusto senso

di proporzioni. L'opinione pubblica può essere affascinata dall'apparente novità di programmi e di idee, o colpita dal seguito che una passeggera trovata ottenga, non si sa come, presso Autorità nostrane e peregrine, pur debitamente poste sull'avviso; e singolare è il comportamento di quelle che a Venezia meglio dovrebbero misurare contenuto e valore delle iniziative culturali o di studio.

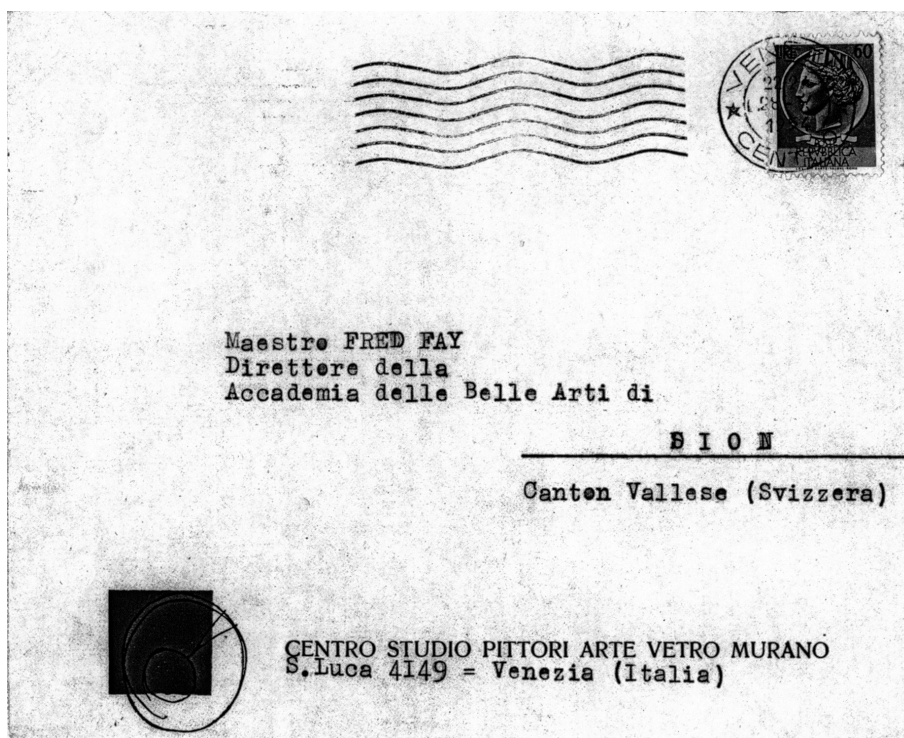
Incombe allora al settore il dovere — in nome di Murano e a necessaria sua tutela — di riadurre le cose negli esatti loro termini, ad evitare che espedienti reclamistici più o meno riusciti alterino, nel comune giudizio, valori di effettiva consistenza: frutto, questi ultimi, di sensibilità ed estro innati, e di una incessante loro sperimentazione e studio, che nulla hanno a che fare con le improvvisazioni dell'ultima ora o coi bluff delle conferenze-stampa e degli imbonitori di mestiere.

V) Ancora sul Centro dell'Arte nel Vetro; aus: Il Gazzettino vom 5. Mai 1953.





VI) Briefcouvert des *Centro Studio Pittori*; Datierung des Briefstempels nicht lesbar;  
FLC Paris; Inv.-Nr. C1-7-149.

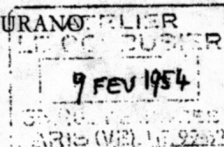


VII) Briefcouvert des *Centro Studio Pittori*; Datierung des Briefstempels nicht lesbar;  
AEV Sitten; Fonds Fred Fay.



C2 1032

CENTRO STUDIO PITTORI ARTE VETRO MURANO



S. Luca 4149  
V e n e z i a

*nuove adresse*

2 Febbraio 1954

Architetto LE CORBUSIER  
35, Rue de Sevres  
PARIGI VI

=====

Egregio Maestro,

Per quanto Vi comunichiamo nell'allegata lettera, emerge che tutte le autorità e personalità, sia nazionali che cittadine, si sono preoccupate di dare un assetto definitivo al Centro e di rappresentarlo alle prossime Rassegne Internazionali in tutta la sua pienezza Artistica.

Riorganizzati su nuove basi e concetti, cessato ogni rapporto con la sola Fornace Ferro & Lazzarini (non avendo trovato in questa, quella impegnativa e logica comprensione), chiesta ed ottenuta la più vasta collaborazione di Fornaci e Maestri vetrai muranesi, possiamo assicurarVi che attraverso la struttura della nuova organizzazione, sarà facile provvedere, in breve tempo, alla consegna della Vostra Opera.

A riepilogo, siamo certi di trovare la Vostra illuminata comprensione in ciò che può giustificare il nostro ritardo nell'adempiere quanto a suo tempo promessoVi.

L'attività futura per ordine di tempo sarà: Mostra permanente in Venezia; Mostra a Palermo, Parigi, Cortina d'Ampezzo e Bogota o New York (in studio).

La Vostra futura corrispondenza, vogliate gentilmente indirizzarla alla nuova Sede Amministrativa in: S. LUCA 4149 - VENEZIA

Dal 20 al 28 febbraio p.v. il nostro direttore, signor Egidio Costantini, sarà a Parigi, e nell'occasione saremo onorati se Voi vorrete benevolmente accoglierlo, guidarlo e ascoltare dalla sua voce una dettagliata relazione del Centro.

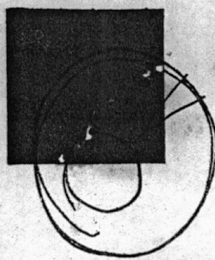
Con i più distinti saluti.

IL PRESIDENTE

*Gino Krayer*  
(Gino Krayer)

F.  
LQ

VIII) Brief des Centro Studio Pittori an Le Corbusier, 2. Februar 1954; FLC Paris; Inv.-Nr. C2-10-92.



CENTRO STUDIO PITTORI NELL'ARTE DEL VETRO

## MOSTRA INTERNAZIONALE DEL VETRO D'ARTE DI MURANO

LIDO (VENEZIA) - PALAZZO BEVILACQUA LA MASA  
A G O S T O - S E T T E M B R E 1 9 5 4

RACCOMANDATA  
ESPRESSO

18 Settembre 1954

PERSONALE PABLO PICASSO  
VALLAURIS (Alpi Marittime) Francia

Care Maestre,

Ricordando l'affettuoso abbraccio, in riconoscimento dei primi risultati del Centro che si è onerato della Tua collaborazione, mi sento tutt'ora felice che Tu, Maestro, mi abbia autorizzato -rispettando massimamente le linee- ad applicare alle Tue opere, a me affidate, colori più rispondenti alla fantasia del vetro.

Il Tuo entusiasmo mi ha ripagato di tutta l'ansia sofferta durante la realizzazione di esse, e così alla fine la Tua fraterna approvazione veniva a completare, nei miei riguardi, anche l'ammirazione dimostrata da tutti i visitatori (Autorità, critici d'arte, personalità varie, stampa nazionale ed estera, e artisti) durante lo svolgimento delle Mostre di Roma e del Lido di Venezia.

Pesse aggiungere, senza alcuna presunzione, che ogni singolo visitatore è rimasto colpito da un volto nuovo di Picasso e si è augurato che Egli insista su queste nuove sentiere d'arte.

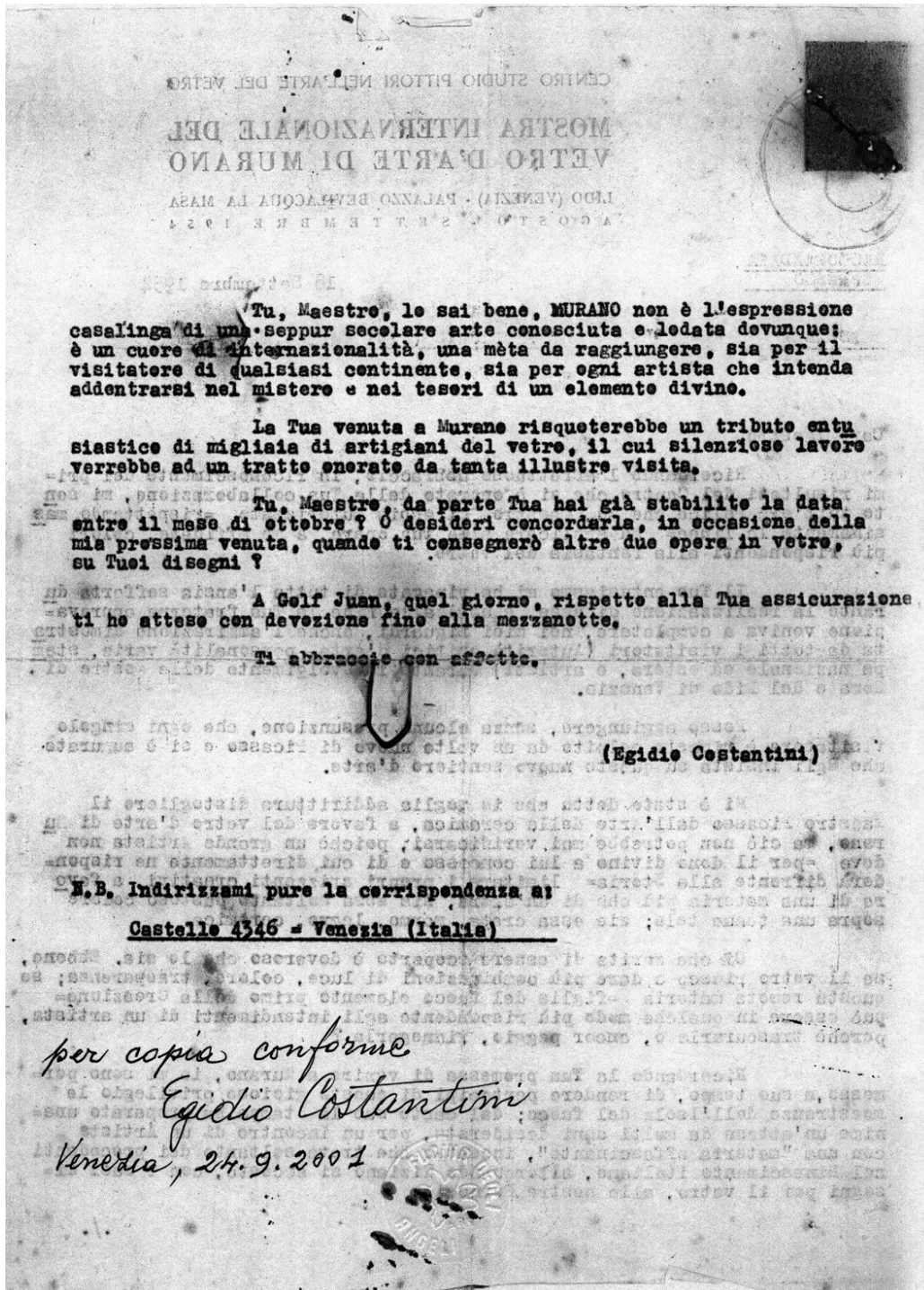
Mi è stato detto che io veglia addirittura distogliere il Maestro Picasso dall'Arte della ceramica, a favore del vetro d'arte di Murano, ma ciò non potrebbe mai verificarsi, poichè un grande Artista non deve -per il dono divino a lui concesso e di cui direttamente ne risponderà di fronte alla Storia- limitare i propri orizzonti creativi, a favore di una materia più che di un'altra, sia essa soltanto pastosa celere sopra una tenue tela; sia essa creta, marmo, legno, ceramica.

Ciò che merita di essere scoperto è doveroso che lo sia. Ebbene, se il vetro riesce a dare più combinazioni di luce, calore, trasparenza; se questa remota materia -figlia del fuoco elemento primo della Creazione- può essere in qualche modo più rispondente agli intendimenti di un artista, perchè trascurarla e, ancor peggio, rinnegarla?

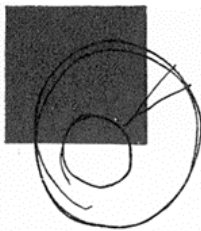
Ricordando la Tua promessa di venire a Murano, io mi sono permesso, a sue spese, di rendere partecipi di questo gioioso privilegio le maestranze dell'Isola del fuoco; dal canto suo la Stampa ha preparato unanime un'attesa da molti anni desiderata, per un incontro di un Artista con una "materia affascinante", incontro che treva soltanto dei precedenti nel Rinascimento italiano, allorché Tiziano si accostò, con i suoi disegni per il vetro, alle nostre Fornaci.

./.

IX a) Brief des Centro Studio Pittori an Pablo Picasso, 18. September 1954; signiert von Egidio Costantini; Privatbesitz Venedig.



IX b) Brief des Centro Studio Pittori an Pablo Picasso, 18. September 1954; signiert von Egidio Costantini; Privatbesitz Venedig.



CENTRO STUDIO PITTORI ARTE VETRO MURANO  
S.Luca 4149 - VENEZIA

PARTECIPANTI ALLA MOSTRA INTERNAZIONALE DI BASILEA

NAZIONI

Austria, Belgio, Danimarca, Francia, Germania, Gran Bretagna, India,  
Jugoslavia, Italia, Polonia, Spagna, S.U.d'America, Svizzera.

ARTISTI STRANIERI

G.Braque, A.Calder, J.Cantrè, M.Chagall, D.~~Rockmore~~Rockmore Gladys, O.  
Dominguez, P.Flores, H.Peter, T.Keogh, O.Kokoscka, A.Lhote, Le Corbusier,  
F.Léger, B.Lobo, P.Manship, Berger Mayer, G.Meistermann, P.Picasso, A.  
Russo, M.Sannarti, Singh ~~Madanjeet~~ Madanjeet, E.Tytgat, Varga, F.Bret,  
Antun Motika, J.Le Witt, Andersen, Hundertwasser, Kijno.  
Fred Fay, W.Bodner, Theo Eble, Percival, W.Vuilleumier, Ch.HINDENLANG  
R.Ferrero, R.Hainard, A.de Spengler, C.Schucani, A.Arnoldi NAG, A.Patocchi

ARTISTI ITALIANI

G.Agozzino, C.Cagli, F.Castellani, G.Dottori, G.Dova, R.Guttuso, B.Lardera,  
R.Licata, D.Martens, L.Minguzzi, M.Novati, E.Pettenello, Gio Ponti, S.Poz  
zati (Sepo), Scarpa-Croce, G.Severini, M.Borsi, Sergio Ferro, Hollesch,  
M.Pellarin, A.Pernaro, A.Venturini, C.Pelusi, N.Martinuzzi

ARTISTI DEL CENTRO STUDIO PITTORI

A.Bergamini, M.Carraro, B.De Toffoli, V.Guidi, G.Krayer, B.Saetti (Saetti),  
F.Seibezzi, A.Tonello.

MAESTRI VETRAI

Aldo Bon (Polo), Angelo Bon, Albino Carrara, Luigi Martens, Francesco  
Martinuzzi (Checo), Ermanno Nason, Archimede Seguso, Ferdinando Toso (Fei),  
Gino Fort, Angeli Tosi, Luciano Ferro, Aldo Nason, Alberto Toso.

FORNACI

A.V.E.M., Gino Cenedese, Mazzega I.V.R., Ferro & Lazzarini, Archimede  
Seguso, Aureliano Toso; Alberto Toso, Dalla Venezia & Martinuzzi.

*Costantini*

X) PARTECIPANTI ALLA MOSTRA INTERNAZIONALE DI BASILEA (ohne Datum);  
StABS Basel; „Glaskunst aus Murano“ ED-Reg 24-6-1-1.



RACCOMANDATA

Ghiasso 2 Settembre 1955

Prof. GINO KRAYER  
Presidente del  
CENTRO STUDIO PITTORI ARTE VETRO MURANO  
S.Luca 4149 VENEZIA

e per conoscenza;

Avv. ARDUINO GERUTTI  
Presidente del Collegio Sindacale del  
Centro Studio Pittori Arte Vetro Murano  
S.Luca 4149 - VENEZIA

Prof. BRUNO DE TOFFOLI  
Consigliere Delegate del  
Centro Studio Pittori Arte Vetro Murano  
Cannaregio 5822 VENEZIA

Prof. ARMANDO TONELLO  
Consigliere Delegate del  
Centro Studio Pittori Arte Vetro Murano  
S.Groce 987 VENEZIA

Dott. TARCISIO BORDIGNON  
Amministratore del  
Centro Studio Pittori Arte Vetro Murano  
GAZZO PADOVANO (Padova)

Come è documentato dall'atto del nostro Ente, il Centro è sorto su mia idea; ad esso ho consacrato ogni attività, ogni energia, tutte insieme me stesso, dalla sua nascita, fino ad oggi.

In luogo di avere quell'affettuosa collaborazione che mi attendeva da tutti i Seci, non ho avuto che critiche, malignità, amarezze; mentre il peso morale e materiale del Centro gravava sulle mie spalle.

Già da tempo avrei voluto abbandonare la direzione del Centro, augurando alle stesse un direttore che non fosse bersagliato dalle critiche di coloro che non sanno quanto sia più facile criticare che operare.

Ma il Centro fino a poco fa era in piena crisi; e abbandonare il mio posto, in tale condizione, avrebbe potuto sembrare una velleità. Nonostante il disinteressamento quasi generale di tutti, la mancanza di mezzi materiali, il nessun aiuto, né incoraggiamento da parte dei Seci, la Mostra di Basilea è oggi una realtà che dà luogo ad una certezza più che ad una speranza di successo morale e materiale.

Le più recenti intese con personalità di Roma, ed altri, assicurano l'avvenire del Centro.

Ecco perché io posso lasciare la direzione di un Ente vivo e vitale, senza essere tacciato di pusillanimità, e senza timore di uccidere la mia creatura.

Invia la presente appena varcato il confine italiano, per

XI a) Rücktrittsgesuch von Egidio Costantini vom 2. September 1955; AEV Sitten; Fonds Fred Fay.

. ARTE VETRO MURANO

(2)

1. ~~ultime~~ lavoro per la Mostra di Basilea. Continuerò fino alla fine della stessa, e solo per essa, nelle mie funzioni di direttore del Centro con il solito entusiasmo, e la solita attività.

Ma ora, per allora, Le dichiaro, signor Presidente, di rassegnare le mie dimissioni da Direttore del Centro, di cui naturalmente continuerò ad essere socio.

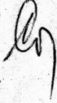
La prego, subito dopo la chiusura della Esposizione basileese, di voler convocare un'assemblea per ascoltare la documentata relazione sul mio operato anteriore alla esposizione di Basilea e relativa alla Mostra stessa che redigerò al mio ritorno a Venezia, dopo tale chiusura.

Nel contempo La prego di mettere all'ordine del giorno la nomina del mio successore, perchè le mie dimissioni sono irrevocabili, e il Centro non può rimanere senza direttore.

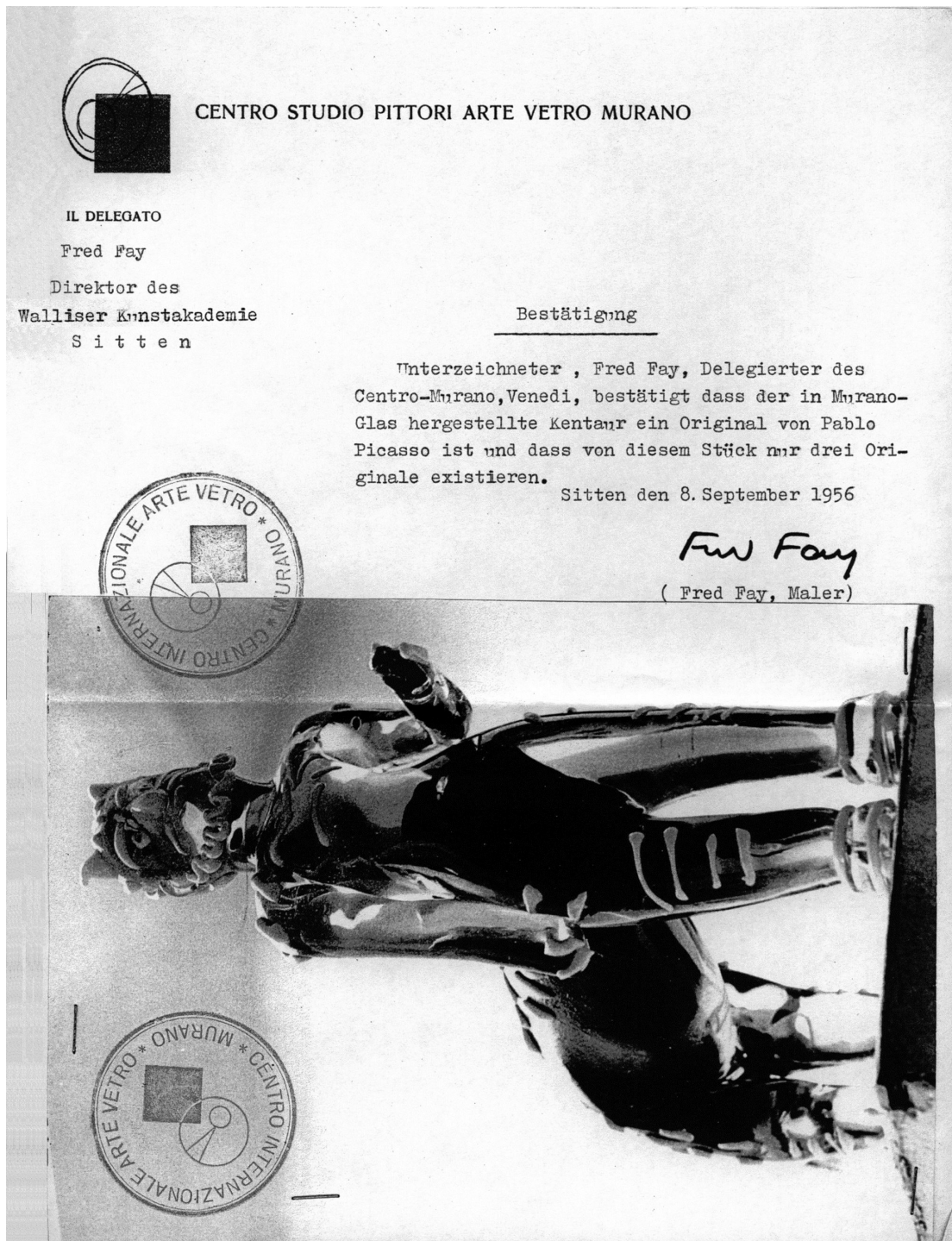
Con i più cordiali saluti.

F.to EGIDIO COSTANTINI  
Castello 4346 - Venezia

p.e.c.

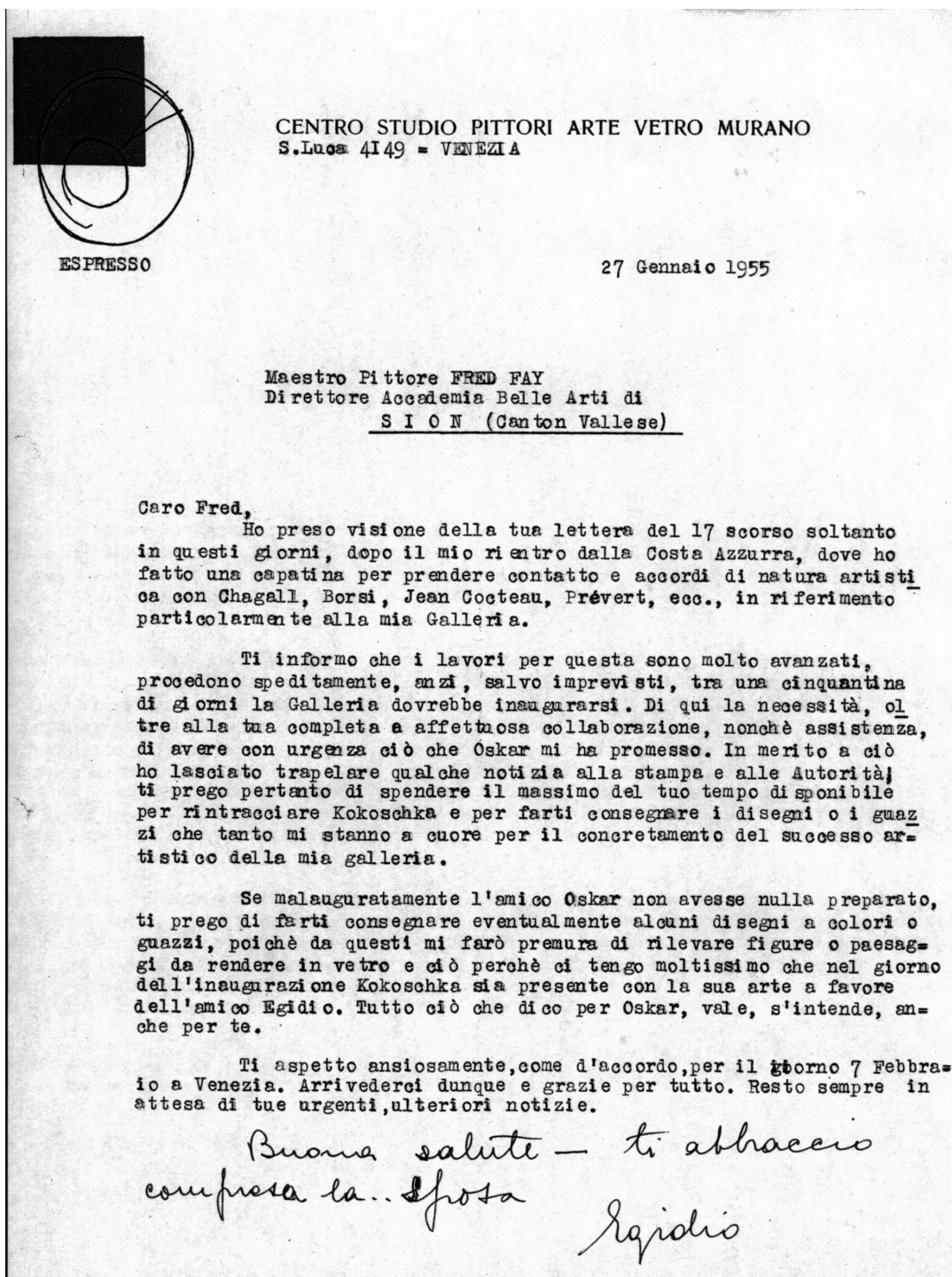


XI b) Rücktrittsgesuch von Egidio Costantini vom 2. September 1955; AEV Sitten; Fonds Fred Fay.



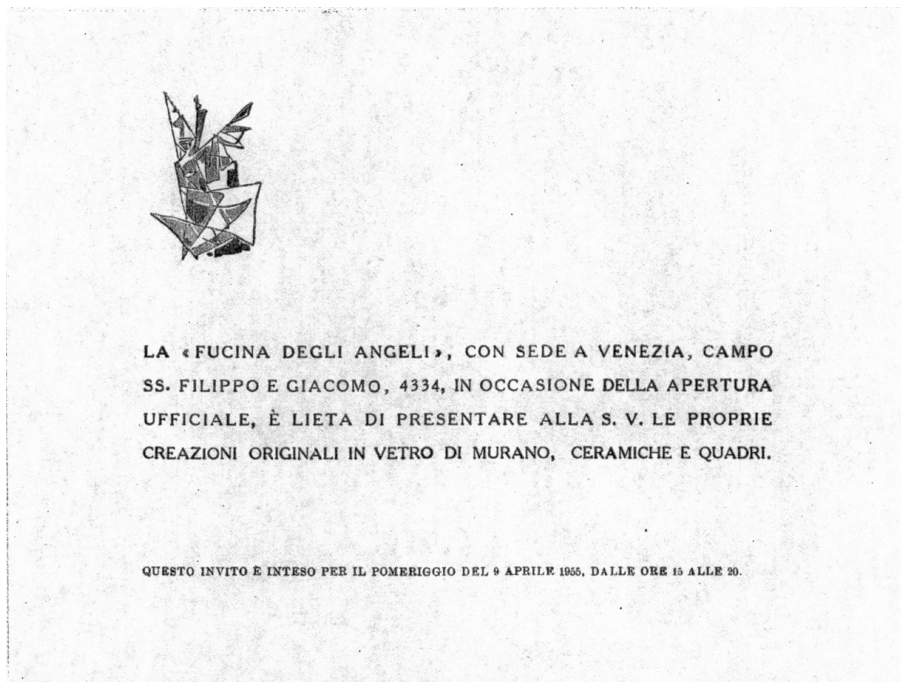
XII) Echtheitszertifikat, unterschrieben von Fred Fay am 8. September 1956; StABS Basel; „Glaskunst aus Murano“ 24-6-1-1.

9.1.2. Fucina degli Angeli

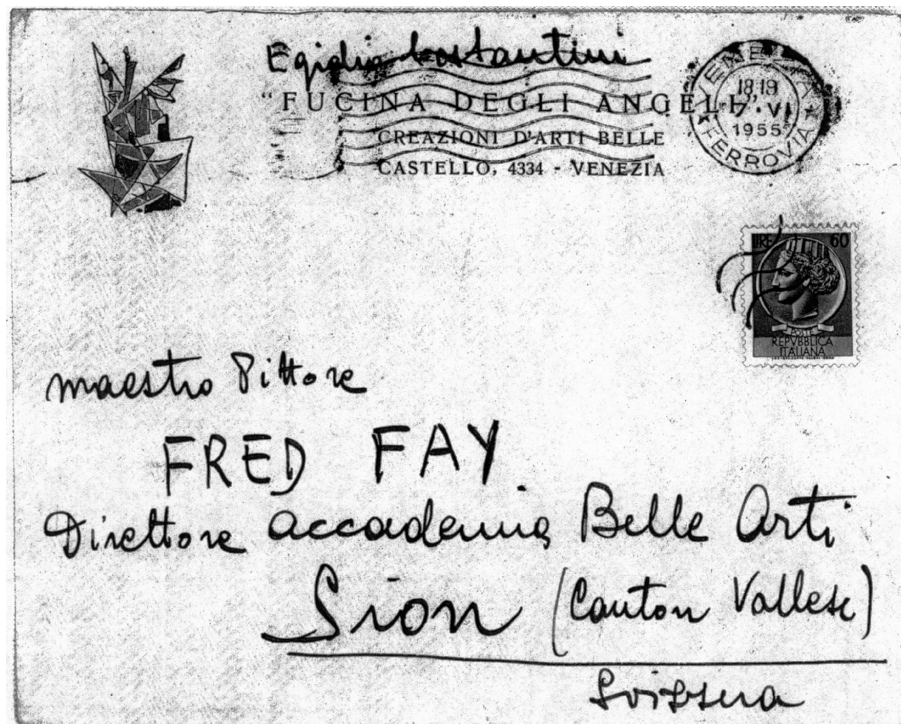


1) Brief von Egidio Costantini an Fred Fray vom 27. Januar 1955; AEV Sitten; Fonds Fred Fay.

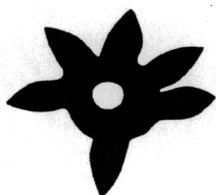




II) Einladung zur Eröffnungsausstellung am 9. April 1955 in der Galerie der *Fucina degli Angeli*, Campo SS. Filippo e Giacomo; AEV Sitten; Fonds Fred Fay.



III) Briefcouvert der *Fucina degli Angeli*; AEV Sitten; Fonds Fred Fay.



## FUCINA DEGLI ANGELI

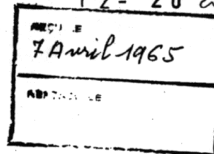
... ricerca  
la mia solitudine d'angelo  
fucina di purezza,  
dove Oskar e Pablo conversano  
con l'arcobaleno.

*André  
Costantini*

ESPRESSO

VIA AEREA

12-20 200



4 Aprile 1965

Maestro  
Architetto LE CORBUSIER  
35 rue de Sèvres  
P A R I S VI<sup>e</sup>



Signore,

sin dal momento che lasciai il Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano (1955), ho sempre pensato con riconoscenza e devozione a Voi.

Il Centro non esiste più, ma su consiglio dell'indimenticabile Jean Cocteau e di altri insigni Artisti, istituii la Fucina degli Angeli, anzi il nome lo donò Cocteau stesso.

Ho subito alterne vicissitudini negli ultimi undici anni, poichè una idea buona se vuole affermarsi nel campo delle arti, deve sempre pagare un alto tributo di sofferenza e passione - ma oggi posso serenamente dire di aver raggiunto parzialmente quella mèta di affermazione che ogni uomo sogna.

Ebbene: con calma e rammentando in linea di massima quanto avevate disegnato, ho cercato di costruire la Vostra opera.

Oggi è pronta ed è mio vivo desiderio consegnarvela. Con questa azione io intendo ringraziarVi per quanto avete fatto molti anni fa a favore di un movimento d'arte, e dimostrarVi, nel contempo e con molta umiltà, che gli uomini semplici non dimenticano il bene ricevuto.

L'opera potrei consegnarvela in occasione della Vostra prossima venuta a Venezia e l'incontro potrebbe avvenire al Palazzo dei Leoni presso la Signora Guggenheim.

In attesa di una Vostra cortese risposta gradite, Maestro, i miei più rispettosi saluti.

*dev <sup>uo</sup>*

*Egidio Costantini*  
(Egidio Costantini)

CASTELLO 4346 - VENEZIA - TELEFONO 28928

F  
LO

IV) Brief von Egidio Costantini an Le Corbusier, 4. April 1965; FLC Paris, Inv.-Nr. I 2-200.

## 9.2. Korrespondenzen

### 9.2.1. Le Corbusier (1952-1965)

Die vorliegenden Briefe, Telegramme und Notizen beziehen sich im Wesentlichen auf den Kontakt zwischen Le Corbusier und Mitwirkenden des *Centro Studio Pittori*, darüber hinaus auf einen Briefwechsel zwischen Le Corbusier und Joseph Savina. Alle Schriftstücke sind in chronologischer Reihenfolge und der vorgefundenen Orthographie wiedergegeben. Fehler wurden nicht korrigiert; auch Unterstreichungen und Hervorhebungen einzelner Wörter wurden beibehalten. Die Originale befinden sich in der Fondation Le Corbusier (FLC) in Paris, unter den jeweils angegebenen Inventarnummern.

I) FLC, C2-10-69	12 Novembre 1952
------------------	------------------

Illustre Maestro,

Questo Centro, sorto per il rinnovamento della secolare Arte Muranese del vetro, in occasione della sua inaugurazione, che avrà luogo il 21 Marzo 1953, si onora di invitarVi ad essere presente con l'Arte Vostra mediante un disegno o un bozzetto che verrà realizzato fedelmente e con entusiasmo dai propri Maestri vetrai.

Certi della Vostra adesione, Vi assicuriamo che la Vostra creazione assumerà degna forma nel vetro e sarà eseguita soltanto in TRE ESEMPLARI:

il primo sarà inviato al Vostro domicilio;

il secondo figurerà nella Galleria permanente del Centro;

il terzo sarà donato al Municipio della Città di Venezia, che lo consegnerà ufficialmente al Museo Storico Vetrario di Murano, dove verrà catalogato ed esposto accanto alle più preziose ed ammirate opere in vetro di tutte le epoche.

Allorquando riceveremo il Vostro disegno o bozzetto, che fin d'ora consideriamo magnifico omaggio a Venezia, a Murano e al Centro, massimo rilievo ne sarà dato per mezzo della Stampa e della Radio Nazionale, tanto più che ad inaugurare il CENTRO STUDIO PITTORI NELL'ARTE DEL VETRO DI MURANO interverranno le massime Autorità Governative, Cittadine, e Personalità del Mondo culturale.

Vogliate gradire, Maestro, il nostro invito e ricevere pertanto, unitamente ai ringraziamenti, i sensi di una profonda ammirazione,

LA DIREZIONE

Costantini

II) FLC, C2-10-70

Venise, le 13 Décembre 1952

Monsieur,

Le Maire de Venise vient de donner son patronage à une initiative des maîtres verriers de Murano destinée à associer les maîtres contemporains de la peinture à l'effort des artistes es verre. Il m'a demandé d'appuyer auprès de vous la requête que vous adresse le „Centro Studio Pittori arte Vetro“ pour son Exposition qui doit avoir lieu de mars 1953. Je le fais volontiers car je trouve cette idée très séduisante et digne d'encouragement.

Veuillez croire, Monsieur, à mes sentiments de considération très distinguée.

Le Consul de France:

G. Gaussen

III) FLC, C2-10-71 / C2-10-72

23 Gennaio 1953

Illustre Maestro,

Ci permettiamo far seguito alla nostra lettera del 12 dicembre scorso, inoltrata personalmente dal Console di Francia in Venezia, Monsieur Gérard Gaussen, il quale presentava a Voi la nostra Iniziativa e raccomandava il nostro invito di collaborazione artistica.

Siamo rimasti pertanto in attesa di una Vostra significazione in proposito, certi tuttavia di aver assecondato i Vostri affermati ideali d'Arte, nel rivolgerVi l'invito, da questa eloquente Fucina di capolavori che è l'Isola di Murano, intendendo noi rinverdirne la tradizione, anzi esprimendola nel nostro tempo.

Poichè i Maestri del Rinascimento segnarono la loro impronta sul vetro muranese, rimaniamo tuttora fiduciosi del Vostro contributo; mediante un disegno o un bozzetto che noi realizzeremo in vetro, esclusivamente in tre esemplari, con l'impegno già specificato nella nostra lettera del 12 dicembre scorso.

Al nostro invito, esteso ai più autorevoli Esponenti della Pittura, Scultura e Architettura, hanno già aderito i migliori Artisti italiani, americani e inglesi.

Data l'imminenza dell'inaugurazione, fissata per l'inizio della prossima Primavera, confidiamo che vorrete assicurarci di essere presente con una Vostra Opera e di

inviarcela per tempo, affinché ci sia possibile tradurla in vetro ed esporla nel giorno inaugurale.

Gradite – Maestro – i sensi della nostra deferenza e della nostra devozione,

LA DIREZIONE

Egidio Costantini

*Hinweis: Dem Brief liegt eine Kopie des Schreibens von Gérard Gaussen (Inv.-Nr. C2-10-72, vom 13. Dezember 1952) bei; ein zusätzlicher Vermerk erwähnt weitere Adressaten des Schreibens:*

Envoyé à MM. Raoul DUFY  
Georges ROUAULT  
Henri MATISSE  
Marc CHAGALL  
Pablo PICASSO  
Braque  
LE CORBUSIER

IV) FLC, C2-10-73	Paris, le 29 Janvier 1953
-------------------	---------------------------

Monsieur,

Rentré des Indes je trouve votre lettre du 23 janvier me rappelant celle du 12 novembre par laquelle vous me demandiez d'établir les dessins ou les maquettes d'une oeuvre plastique qui sera exécutée en verre à Murano dans les conditions que vous avez précisées.

Je vais répondre avec plaisir à votre désir. J'ai des idées assez précises sur cette intervention-là et je pense pouvoir vous envoyer, d'ici quelques jours, les éléments nécessaires à la réalisation de votre projet.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments distingués.

LE CORBUSIER

V) FLC, C2-10-74, C2-10-75

Paris, le 3 Février 1953

Monsieur,

Je vous envoie inclus une photographie 18 x 24 en noir, une photographie en couleur 6 x 9, deux maquettes en couleur format papier machine à écrire (datées du 1/2/53) et quatre kodachromos vous montrant la statue que j'estime pouvoir être exécutée en verre polychromé à Murano, soit en verre soufflé, soit préférablement en verre coulé. Cette statue mesure 45 centimètres de hauteur.

Il est bien entendu que les interprétations pourraient être discutées entre vous et moi.

Si ce modèle vous intéresse je proposerais la méthode suivante: vous enverriez à mon atelier, 35 rue de Sèvres, votre représentant à Paris qui emporterait cette statue (qui est en bois polychromé et qui est légère et solide). Il vous l'enverrait immédiatement. Vous pourriez ensuite procéder à la fabrication soit directement d'après le modèle soit en vous en inspirant. Je vous demanderai de considérer ce modèle comme pièce unique qui ne doit pas être dégradée en quoi que ce soit.

Je pense que des pates de verre coulé fourniraient la meilleure solution; certains rehauts de peinture blanche ou bleue pourraient intervenir.

Vous pourriez, si vous le jugiez utile, m'envoyer un de vos correspondants parisiens, connaissant bien la technique, pour que je puisse discuter ce problème avec lui.

La pigne de pin qui est photographiée ou dessinée à côté de la statue est facultative, bien entendu, mais elle pourrait donner un très joli aspect.

J'ai tout un dossier plein de maquettes, qui pourraient répondre à une fabrication de verre, exprimant une statuaire d'époque et d'attitude architecturale. Je suis persuadé que vous pourriez donner une suite utile aux travaux que je poursuis depuis plusieurs années dans ce domaine.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments distingués.

LE CORBUSIER

P.S. Je vous prie de bien vouloir conserver ces documents précieusement et de me les rendre après usage en bon état.

2ème P.S. Je vous avise que le Musée d'Art Moderne (d'Etat) organise pour novembre 53 la grande exposition d'Art Plastique Le Corbusier: Peinture et Sculpture. Cette exposition fera partie du grand cycle des expositions du Musée d'Art Moderne. Il pourrait être très intéressant, à cette occasion, d'avoir deux ou trois sculptures en verre terminées pour les exposer.

3ème P.S. La sculpture ci-dessus énoncée, vue d'un autre côté, est reproduite à la planche LXXXVIII du livre „Le Corbusier“ édité par „Electa Editrice“, Viale Milton 93-95 à Florence.

4ème P.S. La statue que je vous envoie est faite en collaboration avec mon ami Joseph Savina, sculpteur sur bois à Treguier en Bretagne.

VI) FLC, C2-10-76

Paris, le 12 Février 1953

Monsieur,

Veuillez trouver inclus une copie de la lettre que M. Le Corbusier vous avait adressée le 3 février 53 ainsi que les divers documents dont il est fait mention.

Je vous serais très obligée de bien vouloir m'accuser réception de cet envoi car M. Le Corbusier s'inquiète de votre silence car la date d'inauguration de votre exposition est maintenant très proche.

Je vous prie d'agréer, Monsieur, mes salutations distinguées.

La Secrétaire

VII) FLC, C2-10-80

16 FEV 1953

LE CORBUSIER 35  
RUE SEVRES PARIGI VI

48 FRANCIA VENEZIA 8802 15 16 1135 =  
RICEVUTI OGGI MERCOLEDI SCRIVO CON DEFERENZA COSTANTINI  
MURANO =

VIII) FLC, C2-10-78, C2-10-79

19 Febbraio 1953

Egregio Maestro,

In riferimento alle Vostre del 3 e 12 scorsi, Vi assicuriamo di aver ricevuto una photo in nero (18x24); una photo a colori (6x9); due bozzetti a colori, formato foglio carta da macchina, datati 1 Febbraio 1953, e quattro „kodachromes“, riproducenti da diversi lati o posizioni, la Vostra scultura.

Abbiamo incaricato, per l'inoltro in Italia della statua in oggetto ed altro, i nostri corrispondenti di fiducia a Parigi, Sigg. Wingate & Johnston, i quali tra giorni si presenteranno al Vostro Atelier per il ritiro dell'oggetto. Oppure, se meglio credete, il nostro Direttore, Sig. Egidio Costantini, potrebbe partire a recarsi da Voi, per definire tutti gli accordi.

Per quanto ci riferite, circa il Vostro „dossier“, è auspicabile un incontro con Voi, a Murano, e sarebbe nostro massimo desiderio averVi nostro ospite, in occasione dell'inaugurazione del Centro.

In merito alla Vostra partecipazione artistica, abbiamo dato comunicazione al Sindaco di Venezia, prof. Angelo Spanio, e all'on. Giovanni Ponti, Presidente della Biennale, i quali hanno espresso il loro convincimento che Voi vorrete ancora una volta onorare Venezia con la Vostra autorevole presenza; per questo Vi facciamo gentile pressione.

Vi informiamo che, particolarmente in riguardo alla Vostra Opera, da noi veramente apprezzata, e che richiede per la sua realizzazione una delicata analisi tecnica e uno studio interpretativo, e ad altre opere di artisti che hanno aderito alla nostra iniziativa, la data del giorno inaugurale è stata modificata. Anzi Ve ne renderemo edotto tempestivamente, non appena ripresi gli accordi conclusivi con le Autorità Governative e Cittadine.

L'organizzazione ci trova a dover contemplare una mole notevole di lavoro, del resto nel suo pieno svolgimento, e gli impegni assunti e la deferenza verso Coloro che ci hanno onorato, inviandoci le loro produzioni d'arte da riprodurre in vetro, richiedono il nostro massimo contributo, per ben figurare, affinché la presentazione delle varie „Opere“ avvenga in una brillante compiutezza.

Perciò che riguarda la grande Esposizione „Le Corbusier“ avremmo modo di parlarne, nel nostro auspicato incontro a Venezia, al fine di concretare qualcosa di „bello“, secondo i Vostri intendimenti.

Vogliate ricevere, illustre Maestro, la più tangibile e affettuosa riconoscenza.



Con i migliori saluti.

IL PRESIDENTE

Lazzarini

(Giovanni Lazzarini)

*Hinweis: Dem Brief ist eine französische Übersetzung beigelegt;*

IX) FLC, C2-10-87
-------------------

*Notiz (a) und Visitenkarte mit. handschriftl. Vermerk (b):*

*a)*

Facture pro-format sans paiement

CENTRO STUDIO PITTORI ARTE VETRO MURANO

FDM Navagero 75

MURANO-VENEZIA

Une maquette bois signée L-C et J.S. (Le Corbusier et Joseph Savina).

Valeur pour la douane : 300.000 Francs

Marchandise en exportation temporaire, pour moulage, et réimportation en France.  
Sans paiement.

*b)*

PIERRE RANSON

REPRESENTATIVE

TEL PROVENCE 23-31 W.WINGATE & JOHNSTON S.A.R.L.

23-32 6, RUE D'ENGHIEN, PARIS, X<sup>e</sup>

est venu chercher la statuette le 6/3/53

l'a ramenée le 20/6/53

X) FLC, C2-10-82

15 Marzo 1953

Egregio Maestro,

Abbiamo avuto comunicazione, a mezzo telegrafo, dai nostri corrispondenti di Parigi, Sigg. Wingate & Johnston, che la Vostra statua in legno colorato, è stata spedita il 14 u.s.

Pertanto, appena la riceveremo, Vi ne faremo tempestiva riscontro.

Vi informiamo che la data dell'inaugurazione di questo Centro è stata fissata per il 18 Aprile prossimo, di pomeriggio.

Anzi, ci faremo premura di inviarVi per tempo l'invito ufficiale, fiduciosi di averVi senz'altro con noi.

Con i più distinti e cordiali saluti.

IL DIRETTORE

Egidio Costantini

(Egidio Costantini)

XI) FLC, C2-10-83

30 Marzo 1953

Illustre Maestro,

In data odierna possiamo informarVi che l'On. Giovanni Ponti, ci comunica con espresso, da Roma, di aver interessato il Ministro delle Finanze, perchè dia l'autorizzazione alla Dogana e alla Banca d'Italia di Venezia affinchè rilascino tempestivamente il nulla osta per lo svincolo della Vostra Scultura.

Anzi, crediamo che, in un giro di due giorni, si possa darVi notizia di essere noi giunti in possesso della Vostra preziosa opera. – Di ciò Vi daremo immediato avviso.

Con la presente torniamo a pregarVi gentilmente di darci assicurazione circa Vostra venuta a Venezia, nel giorno dell'inaugurazione di questo Centro; il 18 Aprile, di pomeriggio, anche perchè intendiamo provvedere per tempo al Vostro soggiorno.

Autorità, Personalità, e artisti veneziani, auspicano con gioia la Vostra presenza tra noi.

Con i sensi della nostra più profonda devozione.

II DIRETTORE

Costantini

(Egidio Costantini)

XII) FLC, C2-10-84	13 AVR 1953
--------------------	-------------

LE CORBUSIER 35

RUE DE SEVRES PARIS / 6

4 FRANCIA VENEZIA 27300 18 9 2330 =

MODELLO RICEVUTO INIZIATA RIPRODUZIONE ATTENDIAMOVI GRADITO  
OSPITE PREGHIAMO CONFERMA = COSTANTINI CSPAVM =

XIII) FLC, C2-10-85	13/4/53
---------------------	---------

Monsieur COSTANTINI – CENTRO-MURANO – Italia

Regrets impossible venir Inauguration

LECORBUSIER

LECORBUSIER – 35 rue de Sèvres – Paris (6<sup>e</sup>)

XIV) FLC, C2-10-86

28 Aprile 1953

Egregio Maestro,

abbiamo il vivo piacere d'informarVi che la cerimonia dell'inaugurazione di questo Centro si è svolta con pieno successo, alla presenza dell'on. Vischia, sottosegretario di Stato alla Pubblica Istruzione, della massima Autorità cittadine e Personalità dell'Arte e della Cultura.

Si sono vivamente interessati dell'avvenimento: la INCOM, produttrice di documentari cinematografici, che ha ripreso la opera esposta; la Radio Nazionale che ha messo in onda una registrazione speciale, nonché numerosi corrispondenti di giornali e riviste, italiani ed esteri.

La Vostra opera è stata particolarmente ammirata dai visitatori.

Quanto prima metteremo in lavorazione il „pezzo“ destinato a Voi e per quanto concerne la sua consegna ci suggerirete il modo migliore.

Ci auguriamo, pur sempre sperando in una Vostra gradita visita qui a Murano, che il nostro incontro in occasione di questa manifestazione d'arte sia l'inizio di una più intensa collaborazione tra noi e possa quindi portare a reciproche, migliori soddisfazioni.

Con i più cordiali e sentiti saluti.

Il DIRETTORE

Costantini

(Egidio Costantini)

P.S. Accludiamo articoli di giornale riguardanti la cerimonia del 18/4.

XV) FLC, C2-10-89

3 Giugno 1953

Egregio Maestro,

La presento per informarVi che alcuni giorni fa abbiamo consegnato ai nostri Speditori, Archimede Gruden, la Vostra opera in legno, perchè Vi sia rispedita con tutte le attenzioni del caso.

Appena entreremo in possesso della documentazione a colori dell'opera eseguita in vetro, Ve ne faremo rimessa, e ad una Vostra approvazione, che non dubitiamo ci sarà favorevole, prevederemo a porre in opera quella a Voi assegnata.

In attesa di ricevere sempre la Vostra gradita visita, per l'auspicato scambio d'idee, ben distintamente Vi salutiamo.

IL PRESIDENTE

Lazzarini

(Giovanni Lazzarini)

XVI) FLC, C2-10-88

25 Giugno 1953

Illustre Maestro,

Vi rimettiamo foto a colori della Vostra scultura da noi realizzata in vetro ed esposta nella Galleria permanente di questo Centro.

Restiamo in attesa di un Vostro cenno, persuasi di aver interpretato il più fedelmente possibile l'opera originale e di aver superato quelle difficoltà propriamente tecniche che sorgono nel trattare la materia „vetro“.

Per la verità erano due i pezzi da noi prodotti, ma disgraziatamente uno si è rotto nel forno di raffreddamento, sicchè quello a Voi promesso dovrà per forza di cose essere nuovamente eseguito. E ci resta il rammarico che quello spezzato era il meglio riuscito.

In attesa di una Vostra conferma, vogliate accogliere i nostri più distinti saluti.

IL DIRETTORE

Costantini

(Egidio Costantini)

*Hinweis: Dem Brief liegt Fotografie bei (siehe Abb.59; FLC, Inv.-Nr. C2-10-118);*

XVII) FLC, C2-10-90

Paris, le 23 Novembre 1953

Monsieur le Directeur,

M. Le Corbusier a bien reçu la photographie en couleur du 18 avril 1953 de la reproduction en verre de sa statue en bois.

M. Le Corbusier vous rappelle que vous lui aviez promis de lui envoyer un exemplaire après l'exposition. Il le voudrait en verre coulé et taillé et non pas en verre soufflé. Il faut que cela soit transparent afin d'obtenir certains jeux de lumière.

En vous remerciant par avance,

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, mes salutations très distinguées.

La Secrétaire

XVIII) FLC, C2-10-93

2.2.54

Egregio Maestro,

Memori per l'autorevole attenzione sempre dimostrata a favore del nostro Centro, ci permettiamo comunicarVi quanto segue:

L'interessamento delle massime autorità e personalità, la stampa, la Radio, la INCOM e le migliaia di persone che hanno visitato le nostre Rassegne in Murano, Perugia (centro inter. di studiosi, industriali, corrispondenti, liberi professionisti, ecc.) e Treviso (città altamente artistica), ci confortano e dimostrano che l'attività del Centro ha creato veramente un nuovo, positivo e benefico movimento nella plastica del vetro, di cui Murano ne aveva tanto bisogno.

Ed è con serena tranquillità che oggi possiamo dirVi che le più benemerite fornaci artistiche muranesi hanno desiderato e accolto di collaborare fattivamente col Centro, affinché le cuntinue adesioni che ci pervengono dai più insigni artisti mondiali = perchè attratti dalla nuova espressione che può dare il vetro = non vadano disperse, ma possano viepiù adeguadamente, rispetto i tempi presenti, mantenere viva e sempre nuova nel campo internazionale, la tradizione di Murano, maestra dell'arte vetraria.

Il Centro si è costituito in Ente Cooperativo con il preciso programma di svolgere manifestazione ad alto livello, in Italia e all'estero, nonché avere due saloni di esposizione permanenti in Venezia.

S O C I: pittore Aldo BERGAMINI, dr. Tarcisio BORDIGNON (amministratore), pittore Mario CARRARO, Egidio COSTANTINI (direttore), scultore Bruno DE TOFFOLI (cons. d'amministrazione), dr. Ugo FUGAGNOLLO (uff. Stampa e Propaganda), pittore Gino KRAYER (presidente), maestro Virgilio GUIDI (direttore Accademia Belle arti di Bologna), maestro Bruno SAETTI (direttore Accademia Belle Arti di Venezia), maestro Fioravante SEIBEZZI, pittore Armando TONELLO (cons. di amministrazione).

SINDACI: avv. Arduino CERUTTI (presidente), comm. Arturo DEANA, comm. dr. Francesco PERELDA.

IL GRUPPO DI AUTORITA' E PERSONALITA' DEL COMITATO D'ONORE E DEL COMITATO DEGLI AMICI DEL CENTRO, CIRCONDANO, PROTEGGONO, E CONTROLLANO TUTTE LE ATTIVITA'.

COLLABORATORI ATTIVI: gli artisti italiani e stranieri (architetti, pittori, scultori, ecc.) che hanno già aderito e quelli che verranno invitati di volta in volta.

Le fornaci e i Maestri vetrai di Murano per la realizzazione delle opere in vetro (uniche o multiple; funzionali o di applicazioni o decorative).

Con osservanza.

IL PRESIDENTE

Gino Kraye  
(Gino Kraye)

*Hinweis: Dem Brief ist eine französische Übersetzung beigelegt;*

XIX) FLC, C2-10-92

2 Febbraio 1954

Egregio Maestro,

Per quanto Vi comunichiamo nell'allegata lettera, emerge che tutte le autorità e personalità, sia nazionali che cittadine, si sono preoccupate di dare un assetto definitivo al Centro e di rappresentarlo alle prossime Rassegne Internazionali in tutta la sua pienezza Artistica.

Riorganizzati su nuove basi e concetti, cessato ogni rapporto con la sola Fornace Ferro & Lazzarini (non avendo trovato in questa, quella impegnativa e logica comprensione), chiesta ed ottenuta la più vasta collaborazione di Fornaci e Maestri vetrai muranesi, possiamo assicurarVi che attraverso la struttura della nuova organizzazione, sarà facile provvedere, in breve tempo, alla consegna della Vostra Opera.

A riepilogo, siamo certi di trovare la Vostra illuminata comprensione in ciò che può giustificare il nostro ritardo nell'adempire quanto a suo tempo promessoVi.

L'attività futura per ordine di tempo sarà: Mostra permanente in Venezia; Mostra a Palermo, Parigi, Cortina d'Ampezzo e Bogota o New York (in studio).

La Vostra futura corrispondenza, vogliate gentilmente indirizzarla alla nuova Sede Amministrativa in: S. LUCA 4149 = VENEZIA

Dal 20 al 28 febbraio p.v. il nostro direttore, signor Egidio Costantini, sarà a Parigi, e nell'occasione saremo onorati se Voi vorrete benevolmente accoglierlo, guidarlo e ascoltare dalla sua voce una dettagliata relazione del Centro.

Con i più distinti saluti.

IL PRESIDENTE

Gino Kraye  
(Gino Kraye)

*Hinweis: Dem Brief ist eine französische Übersetzung beigelegt;*



COMITATO D'ONORE E AMICI DEL CENTRO

S.E. on. GIULIO ANDREOTTI = Roma (fondatore)  
Madame Jacqueline AURIOL = Parigi  
Comm. Giuseppe AVON CAFFI = Capo Uff. Stampa Comune = Venezia  
Sig. WALTER BLAIR = Direttore U.S.I.S. = Roma, Venezia  
Principessa Giovanna CARACCILO GINETTI d'AVELLINO = Roma  
Prof. Ferdinando CASTELLANI = Critico d'Arte = Venezia  
S.E. on. DOMENICO CHIARAMELLO = Torino  
Comm. C. Cialfi = Direttore Centro Italiano della Moda = Milano  
Signor Hector L. COLOMBO = Console dell'Uruguay = Venezia  
Avv. Leonello d'ALOJA = Console di Monaco = Venezia  
Comm. Gino DAMERINI = Scrittore = Venezia  
nob. avv. GUIDO D'ANNA = Console di S.M. il Re del Belgio = Venezia  
Comm. Arturo DEANA = Venezia  
On. Danilo DE COCCI = Roma  
Ing. Guglielmo DE ANGELI D'OSSAT = Direttore Generale delle Antichità  
e Belle Arti = Ministero Pubblica Istruzione = Roma  
Dott. Enzo FABBI = Venezia  
S.E. on. MARIO FERRARI AGGRADI = Roma  
Ing. Arch. Ferdinando FORLATI = Proto di S. Marco = Venezia  
Sig. GERARD GAUSSEN = Console di Francia = Venezia  
Dr. GASTONE GERON = Critico d'Arte = Venezia  
S.E. on. Angela Maria GUIDI CINGOLANI = Roma  
Sig. A.C. KENDALL = Console di S.M. Britannica = Venezia  
On. Giuseppe LIGUORI = Napoli  
Dr. SALVATORE LUMINE = Venezia  
S.E. on. RANDOLFO PACCIARDI = Roma  
Dr. Odoardo Plinio MASINI = Console d'Italia = Briga (Svizzera)  
Sig. FLAVIA PAULON = Venezia  
S.E. on. ATTILIO PICCIONI = Roma  
Sen. Prof. GIOVANNI PONTI = Presidente Biennale di Venezia (fondatore)  
S.E. on. Prof. RAFFAELE RESTA = Roma  
Donna Annamaria Schucani = Perugia  
On. AMEDEO SICA = Napoli  
Prof. ANGELO SPANIO = Sindaco di Venezia = (fondatore)  
S.E. on. CARLO VISCHIA = Perugia (Fondatore)  
Gr. Uff. Dr. Mario ZANOTTI = Pres. SAVIAT = Venezia  
Sig. Tito ZANGA = Console di Portogallo = Venezia  
Comm. Ubaldo VISTOSI = VENEZIA  
Dott. Attilio TOMMASINI = Direttore de „Il Gazzettino“ Venezia  
Prf. Cav. Giulio Cesare PRADELLA = Venezia

XXI) FLC, C2-10-91

M. Egidio Costantini est venu voir L-C le 18 Mars 1954

XXII) FLC, C1-7-150

*Visitenkarte mit handschriftl. Adressenangabe:*

CENTRO STUDIO PITTORI ARTE VETRO MURANO

S. Luca 4149 - Venezia - Tel. 22318

Egidio Costantini

Castello 4346 - Venezia

Tel. 28.9.28

XXIII) FLC, C2-10-98

10 Aprile 1954

Monsieur,

Je Vous remercie vivement pour l'accueil que Vous m'avez fait et pour Votre nouvelle adhésion au „Centro“.

Vers la moitié du mois de mai on inaugurera una exposition du „Centro“ à Rome, organisée par le Ministère de l'Education Nationale.

Il nous faut, par conséquent, tout de suite le dessins que Vous nous avez promis.

Vous recevrez, de ces aouvrages, un exemplaire en verre.

Agréez, Monsieur, mes hommages et mes respectueuses salutation.

Costantini

EGIDIO COSTANTINI

Le Directeur du „Centro“

Castello 4346 = Venezia

XXIV) FLC, C2-10-99

7 Mai 1954

TÉLÉGRAMME  
LE CORBUSIER 35 RUE DE SEVRES PARIS

71 VENEZIA 31100 28 7/5 14.10 AMPLIATION

PRIONS ENVOYER TOUTDESUITE DESSIN CAR EXPOSITIONS ROME  
QUADRIENNALE ET GENEVE VONT SOUVRIR SALUTATIONS  
C S P A V MURANO COSTANTINI DIRECTEUR

XXV) FLC, C2-10-102

Paris, le 10/5/1954

Monsieur,

En réponse à votre dépêche du 7 mai: „Prions envoyer tout de suite dessin car expositions Rome Quadriennale et Genève vont s'ouvrir“, M. Le Corbusier m'a priée de vous envoyer copie de la lettre qu'il adresse ce jour à M. Savina.

Veuillez agréer, Monsieur, mes salutations distinguées.

La Secrétaire

*Hinweis: der Brief ist an veraltete Anschrift des Centro Studio Pittori in Murano adressiert;*

XXVI) FLC, C2-10-100

Paris, le 10 Mai 1954

Mon cher Savina,

Inclus copie du télégramme des Italiens ainsi que le dernier dossier courrier (que je vous prie de me rendre après en avoir pris connaissance).

Ils veulent donc d'urgence un modèle pour leur exposition de Rome et de Genève. J'ai travaillé hier à cela et j'ai fait un objet d'art de verre qui est exprimé par les feuilles „A“, „2“, „3“, „4“. Ils s'agit d'un volume de verre blanc parfaitement transparent qui, dans mon intention, doit être coulé massif et taillé peut être à certains endroits, à la meule.

Ce thème appelé „TH“ sur les dessins: („TH devant“, „TH dos“, „TH profil l“, „TH dessus“), de verre blanc clair avec bulles d’air et pur, éventuellement retaillé à la meule, est soudé à un pied „PI“. Celui-ci est soudé à son tour à un socle de verre rouge transparent avec bulles d’air. Ce socle „SO“ soutiendra une cage de verre „CA“ parallélépipédique faite de plaques soudées intimement l’une à l’autre. Ces plaques sont colorées légèrement de rose, de vert, de bleu et de jaune pale. Un dispositif d’éclairage électrique „EL“ dans la table qui recevra cet objet d’art permettra d’éclairer par dessous et de provoquer des transparences colorées qui, à mon point de vue, peuvent être féériques (si tout va bien).

Question d’aujourd’hui: étant donné le télégramme je vous demande, mon cher Savina, de prendre un bout de bois et de tailler, sans perdre une minute, dans les 24 heures, ce morceau de bois et de me l’envoyer par poste exprès. Votre modèle servira au verrier pour:

- a) couler le verre massif et le tailler, ou
- b) souffler le verre et le façonner à chaud.

La solution a) me paraît seule digne

La solution b) me paraît superficielle et sans dignité, mais les gens de Murano décideront eux-mêmes.

Ils décideront également de la manière de souder les verres de couleur. C’est une opération professionnelle qui peut se faire ou ne pas se faire. Ils me répondront eux-mêmes.

Le projet est dessiné à l’échelle grandeur nature.

Dessin „A“ : un mot d’explication : je n’ai pas pu remettre la main sur mon croquis originel mais je crois bien me souvenir qu’il s’agit d’un morceau de tuile ou de brique trouvé au bord du lac ou de la mer, roulé avec les galets, et qui avait de ce fait pris des formes saisissantes. Le point de départ n’est pas une tête d’oiseau ou de chien et il est inutile d’approcher une telle ressemblance. Au contraire, il faut que l’objet soit sans signification précise.

Nous exposerons sous le nom de „Le Corbusier – Savina“.

Amicalement à vous et je compte sur vous.

LE CORBUSIER

XXVII) FLC, F3-18-118

Tréguier le 13 mai 1954

Mon cher Corbu,

Voici la sculpture que j'ai essayé de traduire au mieux. Elle se démonte en 3 parties pour la facilité du moulage. Les pièces sont emmanchées à force, si vous voulez les démonter, tirez dessus.

En verre, et en couleur, ça peut être une chose très belle, ou un navet. Tout dépendra de la réalisation et de l'interprétation du modèle, par les verriers.

Je viens de terminer la sculpture que j'appelle danseuse. Je n'en suis pas mécontent.

En principe, je serai à Paris du 25 au 28 mai. J'apporterai la sculpture avec moi, car elle aura sans doute besoin de corrections. D'autre part, il faudra apporter aussi quelques retouches à la dernière. J'apporterai des outils.

Lundi 24

Mardi 25

Mercredi 26    veuillez me dire le jour qui vous gênera le moins.

Au plaisir de nous revoir ainsi qu'Yvonne.

Bien amicalement.

Joseph Savina

P.S. Alors ce pauvre Laurens n'est plus!

C'était un homme simple que j'aimais bien.

XXVIII) FLC, C2-10-105
------------------------

S. Luca - Venise

Désolé de ne pas avoir reçu dessins vos oeuvres pour expo internationale Rome.

Renouvelons prière envoyer dessins et modèle Savina comme votre lettre 10 mai 54. En vue occasion expo imminente. Venise et Paris resollecitons, ayant ce centre déjà annoncé votre participation aux autorités et Presse Franco Italienne, depuis expo Rome nous sommes persuadés recevoir le tout en temps utlie.

Avec cordiale reconnaissance

Constantini, directeur centre etude peintres art du verre Murano.

XXIX) FLC, C2-10-103
----------------------

Paris, le 21 Mai 1954
-----------------------

Monsieur,

Suite à ma lettre du 10 Mai 1954, je vous fais savoir que le modèle de bois sculpté est terminé et se trouve à votre disposition ainsi que les 2 maquettes dessinées qui vous permettront d'exécuter l'objet.

Il reste à savoir comment et où je dois vous expédier le tout, à quelle adresse exacte, et quelle désignation je dois donner pour vous éviter les ennuis de douane. Il est entendu que s'il le fallait l'expéditeur pourrait établir un passavant pour le modèle de bois, ce qui permettrait son retour sans difficulté. J'ai un expéditeur habitué aux envois à l'étranger. Voulez-vous que je le charge de faire l'expédition à votre charge?

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

pr. M. LE CORBUSIER

la Secrétaire

*Hinweis: der Brief ist an veraltete Anschrift des Centro Studio Pittori in Murano adressiert;*

XXX) FLC, C2-10-106

Monsieur COSTANTINI – CENTRO-MURANO – VENISE – Italie

Notre atelier était fermé tout le mois d'Août. Est-il encore temps de vous envoyer dessins Savina. Télégraphiez réponse.

LE CORBUSIER

XXXI) FLC, C2-10-104

1<sup>er</sup> Septembre 1954

5 ELT VENEZIA 29000 87 9 2340

= SPIACENTI NON AVER RICEBUTO DISEGNI VOSTRA OPERA PER ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE ROMA RINNOVIAMO VIVA PREGHIERA SOLLECITARE INVIO DISEGNI ET MODELLO SAVINA COME VOSTRA LETTERA 10 MAGGIO 1954 ALT OCCASIONE IMMINENTE MOSTRA VENEZIA ET PARIGI RISOLLECITIAMO ALT AVENDO QUESTO CENTRO GIA ANNUNCIATA VOSTRA PARTECIPAZIONE AD AUTORITA ET STAMPA FRANCO ITALIANA FIN DALLA ESPOSIZIONE ROMA NON DUBITIAMO CI GIUNGA IL TUTTO IN TEMPO UTILE ALT CON CORDIALE RIVONOSCEZZA ET DEVOZIONE COSTANTINI DIRETTORE CENTRO STUDIO PITTORI ARTE VETRO MURANO

XXXII) FLC, C2-10-107

8 Settembre 1954

Egregio Maestro,

Noi abbiamo in questi giorni dato comunicazione alla Stampa nazionale ed estera che in occasione della nostra Esposizione a Parigi, nel prossimo Novembre, presenteremo una Vostra nuova opera. Dalle descrizioni fatteci, essa dovrebbe risultare un vero capolavoro.

Pertanto noi restiamo in attesa dei disegni e della eventuale scultura, per iniziarne al più presto la realizzazione in vetro, nelle nostre Fornaci.

Egregio Maestro, gradite i sensi della nostra più alta e devorosa considerazione, nonchè i ringraziamenti migliori per il fattivo e prezioso contributo che dato al Centro.

IL DIRETTORE

Costantini

(Egidio Costantini)

*Hinweis: Dem Brief ist eine französische Übersetzung beigelegt;*

XXXIII) FLC, C2-10-108

Paris, le 13 Septembre 1954

Monsieur,

J'ai bien reçu votre lettre du 8 Septembre 1954.

1<sup>o</sup> Il est regrettable que vous me fassiez traduire vos lettres d'italien en français,

2<sup>o</sup> Vous êtes toujours pressé et fiévreux,

3<sup>o</sup> Vous ne répondez pas aux lettres.

Dans votre lettre du 8 septembre vous me demandez un dessin et maquette pour une nouvelle sculpture destinée à l'Exposition de la Bibliothèque Nationale. Je suis d'accord pour vous suivre dans cette voie, aux conditions suivantes:

a) Vous rempliriez vos premiers engagements en exécutant au plus vite la première statue (celle qui a explosé).

Je vous propose une solution technique (sans aucune garantie de ma part, bien entendu, car j'ignore la question). Cette solution serait que mes statues qui sont en verre massif soient fabriquées en pâte de verre de couleur, chaque pièce d'une couleur différente (la pâte peut être éventuellement fabriquée de pâtes de diverses couleurs amalgamées faisant ainsi des marbrures à travers la masse). Chacune de ces pièces serait „taillée“ à la meule. (Je pose la question?) Dans ces conditions l'éclatement ultérieur pourrait être évité puisque la pellicule externe aurait été enlevée et non comprimerait plus la masse moléculaire.

Vous m'enverriez cette statue, dès sa terminaison, comme convenu.

b) Je me réfère à mes lettres du 10 et du 21 mai 1954 et à ma dépêche du 1<sup>er</sup> septembre auxquelles vous n'avez jamais répondu. Les dessins et le modèle en bois sont terminés. Faites le nécessaire pour les faire prendre ici et voyez si vous pouvez employer la même technique que ci-dessus (c'est à dire surface meulée).

Donnez-moi réponse aussi vite que possible car je vais bientôt partir en voyage.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments distingués.

LE CORBUSIER

*Hinweis: der Brief ist an veraltete Anschrift des Centro Studio Pittori in Murano adressiert;*



XXXIV) FLC, C2-10-303

18 Settembre 1954

Caro Maestro,

D'ora in poi, come da Vostro desiderio, Vi trasmetterò unicamente lettere in italiano, con allegata traduzione in francese. Forse avete ragione di accusarmi d'essere „pressé et fiévreux“, ma quando si è alla direzione di un Organisme così delicato, come il Centro; e ancor più quando si devono interpretare „creazioni“ di illustri Maestri, io credo che si possa essere scusati.

La Vostra lettera del 21 maggio non è mai pervenuta in mio possesso.

Nella mia visita nel Vostro Studio, eravamo rimasti d'accordo che l'opera esplosa non si sarebbe più ripetuta; ma, secondo i Vostri saggi consigli, ritenteremo ancora una volta l'esperimento, con pezzi staccati e molati, il che sarà tecnicamente più agevole per la realizzazione.

In settimana Vi telegraferò il nominativo della persona da me incaricata a ritirare i disegni e la scultura, pronti per l'esecuzione, come mi segnalate nella Vostra del 13 corrente.

L'opera „esplosa“ (Armonie Architettoniche) e la nuova opera, noi le realizzeremo simultaneamente e al più presto; e fin d'ora Vi assicuro, anche a nome della Presidenza del Centro, che in occasione della nostra Esposizione Parigi, che avrà luogo nel prossimo mese di novembre, provvederemo a consegnarVi i due esemplari, come da nostro impegno assunto.

I risultati delle nostre esposizioni (Murano, Perugia, Treviso, Roma, Lido di Venezia) sono stati molto soddisfacenti, per cui riteniamo con fiducia che a Parigi, grazie anche alla Vostra collaborazione e partecipazione, saranno maggiormente coronati da successo.

Gradite, Maestro, i miei più rispettosi saluti.

Costantini  
(Egidio Costantini)

N.B. Prego indirizzare la corrispondenza a :  
S. Luca 4149 = VENEZIA

*Hinweis: Dem Brief ist eine französische Übersetzung beigelegt;*

XXXV) FLC, C2-10-112

Venise le 2/10/54

Chèr Maître,

me referant à mon express du 18 Septembre et au telegramme d'aujourd'hui, Mademoiselle Daniel Paulette est chargée de retirer les desseins et sculpture.

Mademoiselle Daniel aura soin de nous faire presenter à Venise, dans les meilleurs conditions, Vos oeuvres.

Toujours reconnaissant je Vous remerci et Vous salue très respectueusement

Votre très dévoué

Egidio Costantini

Directeur du Centre

abitation: Castello 4346 Venise

Bureau: San Luca 4149 Venise

*handschriftlicher Vermerk:*

„Est venu à l'Atelier le 7 Octobre 1954 et a emporté  
1 rouleau de dessins  
1 sculpture“

XXXVI) FLC, C2-10-111

4 Octobre 1954

TÉLÉGRAMME

=ELT ARCHITETTO LE CORBUSIER 35 RUE DE SEVRES=PAIK=VI

172 ELT FRANCIA FR VENEZIA 29300 302 22/45

NOTRE CHARGE MADEMOISELLE DANIEL PAULETTE VIENDRA FN SEMAINE  
PRENDRE LIVRAISON DESSEINS ET SCULPTURE MERCI ET SALUTS  
RESPECTUEUX COSTANTINI DIRECTEUR DU VENTRE

XXXVII) FLC, C2-10-114

12 Novembre 1954

Caro Maestro,

Sono rientrato in questi giorni a Venezia, dopo una lunga assenza, durante la quale ho definito a Roma l'organizzazione della nostra grande Esposizione che avrà luogo a Parigi. Mi sono portato anche all'estero, per incontrare numerosi artisti.

Contrariamente a quanto Vi avevo annunciato, con la mia lettera del 21/9/54, io Vi informo che la data dell'Esposizione di Parigi deve essere fissata agli inizi della prossima primavera e ciò soprattutto secondo gli accordi con le Autorità ministeriali che hanno dato il loro appoggio.

Io Vi sarò preciso in seguito.

Al mio rientro per trattare con Londra una esposizione che precederà, in ordine di tempo, quella di Parigi.

Al mio rientro in Venezia, ho avuto il piacere di trovare i Vostri disegni riguardanti l'opera con la quale Voi avete voluto onorare ancor più il Centro. Oggi ho avuto comunicazione che La Vostra „scultura“ è giunta a Milano. Tra qualche giorno ci sarà recapitata a Venezia.

Gradito, caro Maestro, i nostri ringraziamenti e i nostri migliori saluti.

IL DIRETTORE

Costantini

(Egidio Costantini)

XXXVIII) FLC, C2-10-115

Paris, le 7 Octobre 1955

Cher Monsieur,

Par lettre du 21.7.1954 vous m'annonciez que vous m'enverriez l'exemplaire me revenant de la statue de verre que j'ai faite pour vous en février 1953. Je n'ai pas encore reçu cet exemplaire.

Par contre, j'ai reçu de Bâle le catalogue montrant l'exposition que vous avez organisée et un grand cliché de cette statue qui donc a été refaite et exposée dans cette ville.

2<sup>e</sup> D'autre part, je vous ai fait, sur votre demande, en septembre 1954 un projet de seconde statue. Melle Daniel Paulette est venue prendre cette documentation le 7 octobre 1954 à mon atelier, c'est-à-dire un rouleau de dessins et une sculpture de bois. Vous étiez si pressé d'exécuter cette statue que je vous ai remis cette documentation utile sans en conserver le double. Je vous serais donc obligé, par mesure d'ordre, de bien vouloir m'envoyer les photostats des dessins que je vous ai confiés et des photographies du modèle en bois.

Vous remerciant par avance,

Veuillez agréer, cher Monsieur, l'assurance de mes sentiments les meilleurs.

LE CORBUSIER

XXXIX) FLC, G2-10-116

Paris, le 9 Mars 1956

Monsieur,

Veuillez trouver incluse copie de la lettre que M. Le Corbusier vous avait adressée le 7 octobre 1955.

M. Le Corbusier est très étonné d'être sans nouvelles de vous et vous prie de bien vouloir lui écrire le plus rapidement possible.

Veuillez agréer, Monsieur, mes salutations distinguées.

La Secrétaire

XL) FLC, C2-10-117

Paris, le 3 Juillet 1956

Monsieur,

Veillez trouver incluse copie d'une lettre que M. Le Corbusier vous avait adressée le 7 octobre 1955 et dont je vous ai envoyé un double le 9 mars 1956.

M. Le Corbusier est très étonné d' être sans nouvelles de vous et vous prie de bien vouloir lui écrire dès que possible.

Veillez agréer, Monsieur, mes salutations distinguées.

La Secrétaire

P.J.: 1 copie

XLI) FLC, I 2-200

4 Aprile 1965

Signore,

sin dal momento che lasciai il Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano (1955), ho sempre pensato con riconoscenza e devozione a Voi.

Il Centro non esiste più, ma su consiglio dell'indimenticabile Jean Cocteau e di altri insigni Artisti, istituii la Fucina degli Angeli, anzi il nome lo donò Cocteau stesso.

Ho subito alterne vicissitudini negli ultimi undici anni, poichè una idea buona se vuole affermarsi nel campo delle arti, deve sempre pagare un alto tributo di sofferenza e passione – ma oggi posso serenamente dire di aver raggiunto parzialmente quella meta di affermazione che ogni uomo sogna.

Ebbene: con calma e rammentando in linea di massima quanto avevate disegnato, ho cercato di costruire la Vostra opera.

Oggi è pronta ed è mio vivo desiderio consegnarvela. Con questa azione io intendo ringraziarVi per quanto avete fatto molti anni fa a favore di un movimento d'arte, e dimostrarVi, nel contempo e con molta umiltà, che gli uomini semplici non dimenticano il bene ricevuto.

L'opera potrei consegnarvela in occasione della Vostra prossima venuta a Venezia e l'incontro potrebbe avvenire al Palazzo dei Leoni presso la Signora Guggenheim.

In attesa di una Vostra cortese risposta gradite, Maestro, i miei più rispettosi saluti.

Egidio Costantini  
(Egidio Costantini)

*Hinweis: Dem Brief ist eine französische Übersetzung beigelegt;*

XLII) FLC, I 2-202	Paris, le 17 Mai 1965
--------------------	-----------------------

Cher Monsieur,

En réponse à votre lettre du 4 avril 1965, je vous serais très obligé de bien vouloir remettre la statue de verre, que vous avez l'amabilité de me donner, à Mme Guggenheim (Palazzo Leoni) chez qui M. Jullian, de mon atelier de Paris, passera la prendre pendant son prochain voyage à Venise (du 19 au 21 mai).

Ci-joint copie de ma lettre à Mme Guggenheim.

Veuillez agréer, cher Monsieur, l'expression de mes meilleurs sentiments.

LE CORBUSIER

P.J. : 1 copie

XLIII) FLC, I 2-203	Paris, le 17 Mai 1965
---------------------	-----------------------

Madame GUGGENHEIM  
Palazzo Leoni  
V E N E Z I A

Chère Madame,

Vous seriez très aimable de bien vouloir remettre à M. JULLIAN, de mon atelier de Paris, la statue en verre que M. Egidio Costantini vous a remise pour moi.

Veuillez agréer, chère Madame, l'expression de mes meilleurs sentiments.

LE CORBUSIER

### 9.2.2. Alexander Calder (1953)

Die wiedergegebenen Texte basieren auf Briefen, die in Privatbesitz befindlich sind und erstmals im Jahr 1990 publiziert wurden.<sup>500</sup>

I)	20 Feb. 53
----	------------

Dear Sir.

I saw a movie of Murano the other day and thought it very beautiful. As a result I would like very much to collaborate with your project, but from this distance I feel I cannot design a Thing in Glass, whose qualities are so unfamiliar to me.

I am going to live in Aix-en-Provence, France in June, for a year, and expect to come to Venezia some time, and will come to see you. Perhaps Then I could make you a design.

Cordially yours  
Alexander Calder

II)	12 May 53
-----	-----------

Dear Mr. Costantini

Here are some sketches for the colomba volante

1- you seek the center of gravity of the tail - perhaps adding weight to the heavier part

2- hook the eye + the tail to the body. If the body doesnt stay upright, make the belly heavier

3- hook on right wing + find where it must be supported so that wing is more or less horizontal

4. do the same with left wing

---

<sup>500</sup> Licht / Verdet / Lejeune u.a. 1990, 83.

I think a pale milky blue-white would be a good color with a red eye  
would \$ 200 be ok for compenso?

Cordially Alexander Calder

III)

14 May 53

Dear Sir,

*(Hinweis: Skizze eines Fisches, mit Längenangabe von 1 m)*

make fish outline of red glass tubing - strong, arranging glass rings on inside -  
opposite each other for attaching coloured glass discs

Eye is a black glass spiral

----

Then arrange glass discs in columns, hooking them together loosely so that they will  
turn a bit in the wind.

Finally find point "A" of support at which fish hangs horizontal and either attach cord  
directly, or arrange something out of glass (possibly reinforced with wire). But it  
must be strong. Then hang fish on fairly long cord where there is a breeze,

Cordially yours

Calder



### 9.3. Ausstellungen und Künstler

#### 9.3.1. Chronologie der Ausstellungen

##### **Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano**

- 1953
- Murano, Ausstellungsräume der Firma *Ferro e Lazzarini* (18. April 1953, Eröffnung)  
„Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano“
  - Perugia, Palazzo Gallenga (15. - 25. Oktober 1953)  
„Mostra d'Arte Internazionale di Vetri - Disegni e Pitture del Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano - Venezia“
  - Treviso, Sala dell'Ispettorato Scolastico  
(23. Dez. 53 - 6. Jan. 1954)  
„Mostra Internazionale di Vetri, Disegni e Pitture del Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano“
- 1954
- Rom, Palazzo delle Esposizioni  
(22. Mai 1954, Eröffnung)  
„I Mostra Internazionale del Vetro d'Arte di Murano“
  - Venedig, Palazzo Bevilacqua la Masa, Lido  
(29. August - September 1954)  
„Mostra Internazionale del Vetro d'Arte di Murano“
- 1955
- Basel, Gewerbemuseum  
(6. Sept. - 20. Nov. 1955)  
„Glaskunst aus Murano“

##### **Fucina degli Angeli**

- Venedig, Galerie Fucina degli Angeli  
(9. April 1955, Eröffnung)
- 1956
- Lido di Jesolo (29. Nov. 56 - 6. Jan. 1957)
- 1957
- Basel, Galerie Stürchler (29. Nov. 57 - 6. Jan. 1958)
- 1958
- Stuttgart, Galerie Valentien (19. Feb. - März 1958)  
„Venezianische Handwerkskunst aus der Schmiede der Engel“
  - Dortmund, Museum am Ostwall (11. Mai - 8. Juni)  
„Glas aus Murano“

### 9.3.2. Künstlerverzeichnis

Die alphabetische Auflistung folgender Personen nimmt auf Mitwirkende des *Centro Studio Pittori* und der *Fucina degli Angeli* Bezug, die Entwürfe für Glasobjekte zur Verfügung stellten und in den 1950er Jahren in Ausstellungskatalogen oder Presseberichten nachweisbar sind.

Namen (Nationalität bzw. Aufenthaltort)	Centro Studio Pittori (CSP)	Fucina degli Angeli (FdA)
Abis, Mario (I)		FdA
Agozzino, Giuseppe (I)	CSP	
Andersen, Paul (DK)	CSP	FdA
Arnoldi, Nag (CH)	CSP	FdA
Bagge, Grethe (DK)		FdA
Bellini, Emanuele (I)		FdA
Beltrame, Yvan (F)		FdA
Bergamini, Aldo (I)	CSP	FdA
Bergamini, Rina (I)		FdA
Bertrand, Solange (F)		FdA
Bertuzzi, Cesare (I)		FdA
Bisanzio, Andrea (I)	CSP	
Bodmer, Walter (CH)	CSP	
Borsi, Manfredo (I)	CSP	FdA
Braque, George (F)	CSP	

Bret, François (F)	CSP	FdA
Cagli Corrado (I)	CSP	
Calder, Alexander (USA)	CSP	
Cantré, Joseph (B)	CSP	
Carbone, Luigi (F)		FdA
Carraro, Mario (I)	CSP	
Castellani, Federico (I)	CSP	
Chagall, Marc (RUS, F)	CSP	
Clavè, Antoine (F)	CSP	
Cocteau, Jean (F)		FdA
Creuz, Serge (B)	CSP	
Dalla Zorza, Carlo (I)	CSP	
Davis Rockmore, Gladis (USA)	CSP	
De Toffoli, Bruno (I)	CSP	
Desmet, Léon (B)	CSP	
Dominguez, Oscar (E)	CSP	
Dottori, Gerardo (I)	CSP	
Dova, Gianni (I)	CSP	
Eble, Theo (CH)	CSP	
Fay, Fred (CH)	CSP	FdA
Ferrero, R. (?)	CSP	
Ferro, Giorgio (I)	CSP	

Fischer-Gaarden, Heimar (D)		FdA
Flores, Pedro (E)	CSP	
Gaeng, Albert (CH)		FdA
Ganci, Rudolph (?)		FdA
Giordano, Eduardo (I)	CSP	
Gianni Dova (I)	CSP	
Guidi, Virgilio (I)	CSP	
Guiotto, Paolo (I)		FdA
Guttuso, Renato (I)	CSP	
Hainard, Robert (I)	CSP	
Hambourg, André (F)		FdA
Hindenlang, Charles (CH)	CSP	
Hollesch, Carlo (PL,I)	CSP	
Hundertwasser (A)	CSP	
Hurd, Peter (USA)	CSP	
Keogh, Tom (USA)	CSP	
Kijno, Pierre-Ladislav (?)	CSP	
Kischka, Isis (F)		FdA
Kokoschka, Oskar (AUT,CH)	CSP	FdA
Krayer, Gino (I)	CSP	FdA
Lardera, Berto (I)	CSP	

Le Corbusier (CH/F)	CSP	
Le Witt, Jean (GB)	CSP	FdA
Léger, Fernand (F)	CSP	
Lobo, Baltasar (E,F)	CSP	
Lhote, André (F)	CSP	
Licata, Riccardo (I)	CSP	
Lorenzi, Enrico (I)	CSP	
Manship, Paul (USA)	CSP	
Marini, Giorgio Wenter (I)	CSP	
Martens, Dino (I)	CSP	
Martinuzzi, Napoleone (I)	CSP	
Mayer-Berger (D)	CSP	
Meistermann, Georg (D)	CSP	
Minguzzi, Luciano (I)	CSP	
Moore, Henry (GB)	CSP	
Mori Cristiani, Eraldo (I)	CSP	
Motika, Antonio (JUG)	CSP	FdA
Novati, Marco (I)	CSP	
Parnigotto, G. (I)	CSP	
Pasqui, Ferruccio (I)	CSP	
Patocchi, Aldo (CH)	CSP	
Pellarin, Mario (I)	CSP	

Pelusi, Carlo (I)	CSP	FdA
Pernet, Percival (CH)	CSP	
Petsch, Fritz (D)		FdA
Pettenello, Ennio (I)	CSP	
Petrone, Celestino (I)	CSP	
Picasso, Pablo (E, F)	CSP	FdA
Ponti, Giò (I)	CSP	
Pozzati, Severo (I)	CSP	
Ravenna, Juti (I)	CSP	
Rispoli, Anna Maria (I)		FdA
Russo, Alessandro (I)	CSP	
Ruszkowski, Z. (PL,GB)		FdA
Saetti, Bruno (I)	CSP	
Sandberg, Ulf Angelo (S)		FdA
Sanmarti, Maria (?)	CSP	
Santini, Bruno (I)	CSP	FdA
Santomaso, Giuseppe (I)		FdA
Saverys, Jean (B)	CSP	
Scarpa-Croce, Luigi (I)	CSP	FdA
Schucani, Carla (I)	CSP	FdA
Schultz, Raoul (I)	CSP	FdA
Seibezzi, Fioravante (I)	CSP	

Severini, Gino (I)	CSP	
Singh, Madanjeet (IND)	CSP	
Spengler, Alexandre de (?)	CSP	
Steffanutti, Ferruccio (I)		FdA
Stohrer, Paul (D)		FdA
Tonello, Armando (I)	CSP	
Toro, Antonio (?)	CSP	
Tytgat, Edgard (B)	CSP	
Varga, Frank (HUN/USA)	CSP	
Venturini, Agostino (I)	CSP	FdA
Veuilleumier, Willy (CH)	CSP	FdA
Villon, Jacques (F)	CSP	
von Rogister (D)	CSP	FdA

### 9.3.3. Abkürzungsverzeichnis

<b>ADI</b>	Associazione per il Disegno Industriale, Mailand
<b>AEV</b>	Archives d'Etat du Valais / Staatsarchiv des Kantons Wallis, Sitten
<b>AIHV</b>	Association Internationale pour l'Histoire du Verre
<b>ASAC</b>	Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venedig
<b>CSP</b>	Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano, Murano / Venedig
<b>FdA</b>	Fucina degli Angeli, Venedig
<b>FLC</b>	Fondation Le Corbusier, Paris
<b>HMF</b>	Henry Moore Foundation, Perry Green
<b>PGC</b>	Peggy Guggenheim Collection, Venedig (The Salomon R. Guggenheim Foundation, New York)
<b>StABS</b>	Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Basel



#### 9.4. Literaturverzeichnis

##### -----1550-----

Vasari, Giorgio: Le Vite De' Più Eccelenti Architetti, Pittori, Et Scultori Italiani, Da Cimabue Insino A' Tempi Nostri. Nachdruck der Ausgabe von 1550 (Florenz, Lorenzo Torrentino). Luciano Bellosi / Aldo Rossi (Hg.). Turin 1986.

##### -----1874-----

Campori, Giuseppe: Tiziano e gli Estensi, In: Nuova Antologia Vol. 27 (1874), 581-620.

##### -----1877-----

Crowe, Joseph Archer / Cavalcaselle, Giambattista: Tizian. Leben und Werke. Leipzig 1877.

##### -----1914-----

Blaas, Lulo de / Cadorin, Guido / Martinuzzi, Napoleone / Sacchi, Bortolo / Zanetti-Tassis, Vittorio: Esposizione d'Arte. Excelsior Palace Hôtel. Esposizione di alcuni Artisti rifiutati alla Biennale Veneziana. Venedig 1914.

Città di Venezia (Hg.): La XI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Padua 1914.

##### -----1923-----

Pica, Vittorio: Vittorio Zecchin. Mailand 1923.

##### -----1932-----

Chiesa, Pietro: Il vetro alla Biennale Veneziana, In: Domus (1932), 416-21.

Ponti, Giò: Arte e Industria, In: Domus 54 (1932), 323-4.

##### -----1933-----

[Anon.]: Motonautica. Il Concorso Motonautico di Venezia, In: L'Illustrazione Italiana Jg. 60 (1933) Nr.34, 290-1.

-----1934-----

[Anon.]: Un'annata di vittorie. La collezione di Coppe e Trofei vinti in Italia e all'Estero dal Principe Carlo Maurizio Ruspoli nel 1933, In: La Motonautica Italiana Jg. 2 (1934) Nr.2, 19.

-----1935-----

[Anon.]: Concorso motonautico di Venezia, In: L'Illustrazione Italiana Jg. 62 (1935) Nr.38, 560.

-----1936-----

Levorato, Antonio: Storia e Illustrazione delle Società affiliate. Il Circolo Motonautico di Venezia, In: La Motonautica Italiana Jg. 4 (1936) Nr.4, 27-34.

-----1938-----

[Anon.]: Venezia 9-10 Luglio. Campionato del Mondo dei XII Litri. Gran Premio Motonautico di Venezia, In: La Motonautica Italiana Jg. 6 (1938) Nr.3, 139-40.

-----1940-----

Steuben Glass Inc. (Hg.): The Collection of Designs in Glass by twenty-seven contemporary artists. New York 1940.

-----1942-----

Association des Intérêts de Lausanne (Hg.): Cinq siècles de tapisseries d'Aubusson: Musée Cantonal des Beaux-Arts Lausanne. Lausanne 1942.

Kunstgewerbemuseum Zürich (Hg.): Ausstellung Aubusson-Teppiche aus fünf Jahrhunderten. Wegleitung des Kunstgewerbemuseums Zürich 155. Zürich 1942.

-----1944-----

Sylvester, David (Hg.): Henry Moore Vol. 1. Sculpture and Drawings. London 1944. (2. Auflage von 1946, 3. Auflage von 1949).

-----1946-----

Salles, Georges (Hg.): Aubusson et la Renaissance de la Tapisserie. Lanzac par Souillac 1946.

-----1947-----

Bottoni, Pietro (Hg.): T 8 1947. Mailand 1947.

Lurçat, Jean: Moderne Aubusson-Teppiche und Sonderausstellung Jean Lurçat. Wegleitung 173. Zürich 1947.

-----1948-----

La Biennale di Venezia (Hg.): XXIV Biennale di Venezia. Catalogo. Venedig 1948.

Ponti, Gio: Appunti alla regia della Biennale, In: Domus Nr. 228 Vol.6 (1948), 1.

Read, Herbert: Henry Moore. Venice Biennale 1948. London 1948.

Tedeschi, Mario / Ponti, Lisa: Oggetti illustri, In: Domus Nr. 231 Vol.6 (1948), 34.

Trincanato, Egle / Pica, Agnoldomenico: Venezia minore. Venedig 1948.

-----1949-----

[Anon.]: Tapio Wirkkala, finlandese, In: Domus Nr. 235 (1949), 34-5.

-----1950-----

[Anon.]: Murano, In: Domus Nr. 252-3 (1950), 58-9.

La Biennale di Venezia (Hg.): XXV Biennale di Venezia. Catalogo. Venedig 1950.

-----1951-----

Licitra Ponti, Lisa: Le forme di Tapio Wirkkala, In: Domus Nr. 256 (1951), 38.

Ponti, Giò: I vetri italiani alla Triennale, In: Domus Nr. 262 (1951), 26-37.

Plaut, James S.: Steuben Glass. New York 1972 (1. Aufl. 1951).

Taylor, William C.: The effect on glass of half a century of technical development. In: Bulletin of the American Ceramic Society Jg. 30 (1951) Nr.10, 328-32.

Zetti / Spreafico (Hg.): Vetri alla 9a Triennale di Milano. Mailand 1951.

-----1952-----

[Anon.]: Cinque artistiche coppe muranesi per le manifestazioni veneziane, In: Il Gazzettino vom 26. Juli 1952.

[Anon.]: Simpatica riunione di artisti ed artigiani, In: Il Gazzettino vom 2. August 1952.

[Anon.]: Sorgerà presto a Murano. Centro studio pittori nell'arte del vetro. Nella sede di fondamenta Navagero ospiterà mostre e rassegne di artisti internazionali, in: Il Gazzettino - Sera vom 30./31. Oktober 1952.

La Biennale di Venezia (Hg.): XXVI Biennale di Venezia. Catalogo. Venedig 1952.

Gasparetto, Astone: L'Astrattismo nell'Arte Decorativa. Arazzi di Aubusson alla Bevilacqua la Masa. I dodici lavori esposti sono usciti dai telai della città francese del Creuse, In: Il Gazzettino vom 20. September 1952.

Licitra Ponti, Lisa: Murano alla Biennale, In: Domus Nr. 275 (1952), 48-9.

Mariacher, Giovanni: Vetri di Murano, In: La Biennale di Venezia Nr.11 (1952), 24-5.

Verdet, André: Faunes et Nymphes de Pablo Picasso. Genf 1952.

Zecchin, Luigi: Vetri alla XXVI Biennale, In: Giornale Economico Jg. 37 (1952) Nr.8, 386-392.

#### -----1953-----

[Anon.]: Domani la rassegna dell'Arte nel Vetro – al Centro Studio di Murano, In: Il Gazzettino 1953 vom 17. April.

[Anon.]: Incontro dell'Arte col Vetro al Centro Studio di Murano, In: Il Gazzettino 1953 vom 19. April.

Castellani, Ferdinando: L'inaugurazione a Murano del Centro Studio del Vetro – nel pomeriggio la cerimonia alla presenza dell'on. Vischia, di autorità, critici ed artisti – Ieri la „vernice“, In: Il Gazzettino 1953 vom 18. April.

Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano (Hg.): Perugia. Mostra d'Arte Internazionale di Vetri - Disegni e Pitture del Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano - Venezia. Venedig 1953.

Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano (Hg.): Treviso. Mostra Internazionale di Vetri Disegni e Pitture. Treviso 1953.

Gasparetto, Astone (a): Artisti di sei Paesi interpretati a Murano. Il „Centro studio pittori“ potrà recare un ulteriore contributo all'attività creativa della nostra Isola, In: Il Gazzettino 1953 vom 14. Mai.

Gasparetto, Astone (b): Antico e moderno nella vetraria di Murano, In: Sele Arte Nr.6 (1953), 29-34.

Gli Industriali di Murano del Vetro: Ancora sul Centro dell'Arte nel Vetro – una lettera degli industriali di Murano, In: Il Gazzettino 1953 vom 5. Mai.

Gli Produttori del vetro di Murano: Un ordine del giorno di produttori del vetro - a proposito del „Centro Studio Pittori“ di Murano, In: Il Gazzettino 1953 vom 29. April.

Warnecke, August: Kultur in Glas und Porzellan: 1903-1953. Hamburg 1953.

-----1954-----

[Anon.]: Centro Studi Pittori nell'Arte del Vetro: Una esposizione permanente del vetro moderno muranese – Per iniziative del „Centro“, In: Il Gazzettino vom 2. März 1954.

[Anon.]: Di Pablo Picasso „L'Acquaia“, In: Il Gazzettino vom 12. Mai 1954.

[Anon.]: Il metano per industrie – A Marghera e Murano, In: Il Gazzettino 1954 vom 13. Mai.

[Anon.]: Pittori nell'arte del vetro – una mostra d'eccezione al Lido, In: Il Gazzettino 1954 vom 29. August.

[Anon.]: Chagall „in vetro“, In: Il Gazzettino 1954 vom 29. September 1954.

Castellani, Ferdinando.: La Vallauris del vetro sarà Murano per Picasso, In: Il Gazzettino 1954 vom 1. April.

Centro Studio Pittori nell'Arte del Vetro di Murano (Hg.): I Mostra Internazionale del Vetro d'Arte di Murano. Rom 1954.

Dexel, Walter: Vom Wettstreit der Nationen in Mailand. Ein kritischer Rundgang durch die diesjährige Triennale, In: Glas im Raum Jg. 2 (1954) Nr.20, 1-2.

E.N.A.P.I. (Hg.): L'Ente Nazionale per l'Artigianato e le piccole Industrie E.N.A.P.I. alla X Triennale. Rom 1954.

Franceschini, Felice: Die Glasindustrie in Italien, In: Glastechnische Berichte Jg. 27 (1954) Heft 5, 166-9.

-----1955-----

[Anon.]: L'arte contemporanea nel vetro di Murano, In: Il Gazzettino vom 6. Sept. 1955.

[Anon.]: Murano, vetri d'arte, In: Domus Nr. 312 (1955), 37.

Aloi, Roberto (Hg.): Esempi di decorazione moderna di tutto il mondo. Vetri d'oggi. Mailand 1955. Fucina degli Angeli (Hg.): Fucina degli Angeli. Creazioni d'Arti Belle. Venedig 1955.

Borletti, Aldo / Brustio, Cesare / Ponti, Giò / Rosselli, Alberto / Zanuso, Marco: Premio la Rinascente. Il Compasso d'Oro per l'estetica del prodotto 1954. Mailand 1955. Dexel, Walter: Das Glas auf der X. Triennale 1954, In: Glastechnische Berichte Jg. 28 (1955) Heft 1, 19.

Gewerbemuseum Basel (Hg.): Glaskunst aus Murano. Basel 1955.

Großkinsky, A.: Pablo Picasso in Murano, In: Südkurier vom 5. Oktober 1955.

Netter, Maria: Reformation in Murano. Moderne Kunst aus buntem Glas, In: Die Weltwoche Jg. 23 (1955) Nr.1140 vom 16. September 1955.

Netter, Maria: Glaskunst aus Murano, In: Werk (1955) Nr.12, 405-10.

Schulze Vellinghausen, Albert: Glaskunst aus Murano, In: Werk und Zeit Jg. 4 (1955) Nr.12, 2-3.

Seelmann-Eggebert, Ulrich: Das Glas und die Meister, In: Kölnische Rundschau vom 13. November 1955.

Ufficio Comunale Turismo Venezia (Hg.): Il movimento turistico veneziano, anno 1955. Venedig 1955.

#### -----1956-----

Barovier, Ercole: La naissance d'une pièce de verre artistique et sa technique, Paris 1956.

Barovier, Ercole: La nascita di un vetro artistico veneziano e la sua tecnica, In: Vetro e Silicati Nr.2 (1956), 29-34.

Borletti, Aldo / Brustio, Cesare / Rosselli, Alberto / Zanuso, Marco: Premio la Rinascente compasso d'oro per l'estetica del prodotto 1955. Mailand 1956.

Le Corbusier: Der Modulor. Darstellung eines in Architektur und Technik allgemein anwendbaren harmonischen Masztes im menschlichen Maszstab. Stuttgart 1998 (Neudruck der 2. Aufl. 1956).

Poli, Flavio: L'esthétique en verrerie, in: IV. Internationaler Glaskongreß 1956.

Poli, Flavio: L'estetica del vetro, In: Vetro e Silicati Nr.2 (1956), 35-8.

#### -----1957-----

[Anon.]: „Fucina degli angeli“, In: Domus Nr. 327 (1957), 35.

[Anon.]: vetri disegnati da Jean Cocteau, In: Domus Nr. 328 (1957), o.S.

[Anon.]: divertimento in vetro - vetri disegnati da Jean Cocteau - alla „fucina degli angeli“, In: Domus Nr.328 (1957), o.S.Fucina degli Angeli (Hg.): La Fucina degli Angeli a Venezia. Venedig 1957.

[Anon.]: Zierleuchten von Venini, In: Glas im Raum Jg. 5 (1957) Nr.1, 9-10.

[Anon.]: Dal 29 a iniziativa della „Fucina degli Angeli“. Prossima Mostra a Basilea di 400 opere „veneziane“, In: Gazzettino Sera vom 22./23. November 1957.

Borletti, Aldo / Brustio, Cesare / Albini, Franco / Castiglioni, Pier Giacomo / Rosselli, Alberto: Premio la Rinascente compasso d'oro per l'estetica del prodotto 1956. Mailand 1957.

Mosel, Christel: Venini Orrefors. Glas. Hannover 1957.

Pica, Agnoldomenico: Storia della Triennale di Milano 1918-1957. Mailand 1957.

-----1958-----

[Anon.]: Venezianische Handwerkskunst, In: Deutsches Volksblatt vom 20. Februar 1958.

Borletti, Aldo / Brustio, Cesare / Albin, Franco / Castiglioni, Pier Giacomo / Gardella, Ignazio: Premio la Rinascente compasso d'oro 1957 per l'estetica del prodotto. Mailand 1958. Gasparetto, Astone: Il vetro di Murano dalle origini ad oggi. Venedig 1958.

Perocco, Guido (Hg.): Primi Espositori di Ca' Pesaro 1908-1919. Venedig 1958.

R.T.: Bizarre Formungen venezianischer Glasbläser, In: Cannstatter Zeitung vom 27. Februar 1958.

-----1960-----

ADI (Hg.): Premio Compasso d'Oro fondato dalla Rinascente promosso dalla Associazione per il Disegno Industriale. 1959/1960. Mailand o.J. (circa 1960).

Gasparetto, Astone: Vetri di Murano 1860-1960. Verona 1960.

-----1961-----

[Anon.]: Che cosa è il vetro Steuben?, In: Tecnica Vetraria Nr.6 (1961), 40.

-----1962-----

[Anon.]: Bicchiere di vetro dotato di un piede e procedimento di fabbricazione, In: Tecnica Vetraria Jg. 7 (1962) Nr.5, 29-30.

[Anon.]: Perfezionamenti relativi alla fabbricazione di articoli cavi in materiale viscoso mediante soffiatura in uno stampo, In: Tecnica Vetraria Jg. 7 (1962) Nr.2, 31.

Polak, Ada: Modern Glass. London 1962.

-----1963-----

Opera Bevilacqua La Masa (Hg.): Mostra del Vetro di Murano. Venedig 1963.

-----1966-----

Fucina degli Angeli (Hg.): Fucina degli Angeli. Sculture in Vetro. Venedig 1966.

Lane, Frederic C.: Investment and Usury, in: A Committee of Colleagues and Former Students (Hg.): Venice and History. Baltimore 1966, 57-68; Nachdruck aus: Explorations in Entrepreneurial History, II, serie III (1964), 3-15.

-----1967-----

Calder, Alexander / Davidson, Jean: Calder. An Autobiography with Pictures. London 1967.

-----1972-----

Bloch, Georges: Pablo Picasso. Vol.III. Catalogue de l'oeuvre gravé céramique. Bern 1972.

Perocco, Guido: Le origini dell'Arte moderna a Venezia (1908-1920). Treviso 1972.

-----1974-----

Fucina degli Angeli (Hg.): E. Costantini. Ferrara 1974.

The Toledo Museum of Art (Hg.): Dominick Labino: A Decade of Glass Craftsmanship 1964-1974. Toledo 1974.

-----1975-----

Moje, Klaus: Glas als Medium für amerikanische und europäische Kunsthandwerker, In: Glastechnische Berichte Nr. 4 (1975), 69-71.

Polak, Ada: Glass. Its makers and its public. London 1975.

-----1976-----

Krömer, Wolfram: Die italienische Commedia dell'arte. Darmstadt 1976.

Pansera, Anty: Storia e Cronaca della Triennale. Mailand 1976.

-----1977-----

Massobrio, Giovanna: Album degli anni Cinquanta. Rom/Bari 1977.

Duret-Robert, François: Aubusson XXe Siècle, In: Connaissance des Arts Nr.304 (1977), 119-26.



-----1978-----

Fabre, Gladys C. / Nobis, Norbert: Abstraction Création 1931-1936. Münster 1978.

Maenz, Paul: Die 50er Jahre. Formen eines Jahrzehnts. Stuttgart 1978.

-----1979-----

Borngräber, Christian. Stilnovo Design in den 50er Jahren. Phantasie und Phantastik. Frankfurt 1979.

Guggenheim, Peggy: Out of this century. New York 1979.

Mint Museum of Art (Hg.): Harvey Littleton. Charlotte / N.C. 1979.

-----1980-----

Branzi, Andrea / Lucchi, Michele de: Il design italiano degli anni '50. Mailand 1980.

Marx, Barbara: Venedig - "Altera Roma". Transformationen eines Mythos, in: Deutsches Historisches Institut in Rom (Hg.): Quellen und Forschungen aus Italienischen Archiven und Bibliotheken. Bd.60, Tübingen 1980, 325-73.

Die Neue Sammlung (Hg.): 1950. Orientierung nach dem Kriege. München 1980.

Ramié, Georges: Picasso Keramik. Bern 1980.

Zaunschirm, Thomas: Die Fünfziger Jahre. München 1980.

-----1981-----

Barcheri, Telemaco: Un Industria del Vetro tra Artigianato e Design. (tesi di laurea, unveröffentlicht) Turin 1981.

Musée Picasso (Hg.): L'Oeuvre de Picasso à Antibes. Catalogue raisonné du Musée. Antibes 1981.

Siepmann, Eckhard / Lusk, Irene / Holtfreter, Jürgen: Bikini. Die Fünfziger Jahre. Kalter Krieg und Capri-Sonne. Berlin 1981.

-----1982-----

Bätschmann, Oskar: Anmerkungen zur Vase im 20. Jahrhundert: die Vase zwischen Kunst, Kunsthandwerk und Industrial Design, in: Oskar Bätschmann / Werner Oechslin: Die Vase. Zürich 1982, 202-15.

Barovier Mentasti, Rosa / Dorigato, Attilia / Gasparetto, Astone / Toninato, Toni (Hg.): Mille anni di arte del vetro a Venezia. Venedig 1982.

Barovier Mentasti, Rosa / Mariacher, Giovanni: Antonio Salviati e la rinascita ottocentesca del vetro artistico veneziano. Vicenza 1982.

Sindacato Vetrai di Murano FILCEA / CGIL (Hg.): „Un popolo dei verieri“. Mille anni di lavoro e di lotte dei vetrai di Murano e Venezia. Venedig 1982.

-----**1983**-----

Bangert, Albrecht: Der Stil der 50er Jahre. Design und Kunsthandwerk. München 1983.

Carandente, Giovanni (Hg.): Calder. Mailand 1983.

Chanel, Pierre (Hg.): Jean Cocteau: Le passé défini. Bd.I 1951-1952. Paris 1983, 21.

Wolters, Wolfgang: Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchung zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert. Wiesbaden 1983.

-----**1984**-----

Franchieu, Françoise de / Jenger, Jean: Le Corbusier Savina. Dessins et sculptures. Paris 1984.

Martino, Enzo di: L'Opera Bevilacqua la Masa 1908-1983. Venedig 1984.

Miani, Mariapia / Resini, Daniela / Lamon, Francesa: L'Arte dei maestri vetrai di Murano. Treviso 1984.

Sellner, Christiane: Geschichte des Studioglases. Theuren 1984.

-----**1985**-----

ADI (Associazione per il Disegno Industriale) (Hg.): Compasso d'oro 1954-1984. Mailand 1985.

Coen, Esther / Magagnato, Licisco / Perocco, Guido (Hg.): Boccioni a Venezia. Dagli anni romani alla mostra d'estate a Ca' Pesaro. Mailand 1985.

-----**1986**-----

Bengtsson, Jan: The Kosta Boda book of glass. New York 1986.

Biadene, Susanna: „Bravo Savina!“, in: Susanna Biadene (Hg.): Le Corbusier. Pittore e scultore. Mailand 1986, 24-7.

Heikamp, Detlef: Studien zur mediceischen Glaskunst. Archivalien, Entwurfszeichnungen, Gläser und Scherben. (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Mitteilungen Bd. XXX, H.1/2) Florenz 1986.

Kajima Institute (Hg.): Giò Ponti 1891-1979. From Human-Scale to the Post-Modernism. Tokio 1986.

Kessler, Thomas: Das Petit Atelier im Büro Le Corbusiers, 35, rue de Sèvres, als Studiolo, in: Bad. Kunstverein (Hg.): Le Corbusier. Synthèse des Arts. Aspekte des Spätwerks 1945-1965. Karlsruhe 1986, 55-74.

Lippuner, Rosmarie: Expressions en Verre. Collection du Musée des Arts Décoratifs de la Ville de Lausanne. Lausanne 1986.

-----**1987**-----

Bojani, Gian Carlo (Hg.): Giò Ponti. Ceramica e architettura. Florenz 1987.

Condera, Valeria: I vetri d'arte della S.A.L.I.R. (tesi di laurea, relatore G. Mazzariol). Venedig 1987 (unveröffentlicht).

Giraudy, Danièle: Guide du Musée Picasso - Antibes. Paris 1987.

Kahma, Marketta / Keinänen, Timo: Iittala Milanon Triennaaleissa. Iittala in the Triennales of Milan. Iittala 1987.

Lader, Melvin P. / Licht, Fred: Peggy Guggenheim's other legacy. Venedig 1987.

Lenarda, Alessandro (Hg.): CentoVetri. opere in vetro dal 1951 al 1987 di Romano Chirivi, Alessandro Lenarda, Noti Massari, Carlo Moretti, Giusto Toso, Renato Toso, Vinicio Vianello. Venedig 1987.

Marangon, Dino: Spazialismo a Venezia, in: Fondazione Bevilacqua la Masa (Hg.): Spazialismo a Venezia. Mailand 1987.

Mathey, François / Davy, Annick / Mathias, Martine 1987: Le Corbusier Oeuvre Tissé. Paris 1987. Neuwirth, Waltraud: Italienisches Glas 1950-1960. Wien 1987.

Romanelli, Giandomenico / Scotton, Flavia / Chiara, Alessandri (Hg.): Venezia. Gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920. Mailand 1987, 239-51.

Zecchin, Luigi: Cronologia Vetraria Veneziana e Muranese fino al 1490, in: Luigi Zecchin: Vetro e vetrai di Murano. Studi sulla storia del vetro. Vol.1. Venedig 1987, 5-63.

-----**1988**-----

Barovier Mentasti, Rosa: Il vetro veneziano. Mailand 1988.

Krüger, Catrin: Italienisches Glas vor 1960 oder Progressive Aspekte des italienischen Glases zwischen 1920 und 1960, In: Annales de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre Nr. 11 (1988), 499-505.

Ramié, Alain: Picasso. Catalogue de l'oeuvre céramique édité 1947-1971. Paris 1988.

Ricke, Helmut: Europa vor ´62. Auf der Suche nach den Ursprüngen, In: Neues Glass Nr.1 (1988), 6-7.

Sparke, Penny: Italian Design. London 1988.

-----**1989**-----

Emboden, William: Jean Cocteau. Dessins. Peintures. Sculptures. Paris 1989.

Giraudy, Danièle: Le Musée Picasso d'Antibes. Paris 1989.

Marchesseau, Daniel: Calder Intime. Paris 1989.

Mattenklott, Gert: Venedig, in: Dietmar Kamper / Christoph Wulf (Hg.): Der Schein des Schönen. Göttingen 1989, 273-286.

Sarpellon, Giovanni: Salviati, il suo vetro e i suoi uomini 1859-1987. Venedig 1989.

Stearns, Thomas: The Facades of Venice: Recollections of my residency in Venice, 1960-1962, in: Muriel Karasik (Hg.): The Venetians: Modern Glass 1919-1990. New York 1989.

Verzotti, Giorgio: Boccioni. Catalogo completo. Florenz 1989.

Zecchin, Luigi: Angelo Barovier, 1405-1460, in: Vetro e vetrai di Murano. Studi sulla storia del vetro. Vol.2. Venedig 1989, 220-224.

-----**1990**-----

Licht, Fred / Verdet, André / Lejeune, Henri-Hugues u.a.: Egidio Costantini. Il maestro dei maestri. Brüssel 1990.

Weltkunst Verlag (Hg.): Auktionspreise im Kunstpreis Jahrbuch, Bd. 2, München 1990.

-----1991-----

Barovier, Marina (Hg.): Carlo Scarpa. I vetri di Murano 1927-1947. Venedig 1991.

Bayer, Patricia / Haslam, Malcolm: Twentieth-Century Developments, in: David Battie / Simon Cottle (Hg.): Sotheby's Concise Encyclopedia of Glass. London 1991.

Marter, Joan M.: Alexander Calder. Cambridge 1991.

-----1992-----

Barovier Mentasti, Rosa: Vetro Veneziano 1890-1990. Venedig 1992.

-----1993-----

Heiremans, Marc: Art Glass from Murano. Glas-Kunst aus Murano 1910-1970. Stuttgart 1993.

Musée Départemental de la Tapisserie Aubusson (Hg.): Aubusson La Voie Abstraite. Aubusson 1993.

Poutasuo, Tuula (Hg.): Nuutajärvi 200 vuotta suomalaista lasia. 200 years of finnish Glass. Helsinki 1993.

Serena, Maria Antonietta / Berruti, Nino: Vetro, un amore. Biografia di Egidio Costantini. Trento 1993.

-----1994-----

Henry Moore Foundation (Hg.): The Henry Moore Bibliography. Supplement 1986-1991. Including Obituary Notices. Vol. 4. London 1994.

Puppi, Lionello: Nel mito di Venezia. Venedig 1994.

Vicha, Jan: Murano-Glas nach 1940. Echtheitskriterien, Nachahmungen, Fälschungen, in: Weltkunst Heft 8 (1994), 1050.

-----1995-----

Barovier, Marina / Barovier Mentasti, Rosa / Dorigato, Attilia (Hg.): Il Vetro di Murano alle Biennali 1895-1972. Mailand 1995.

Barovier Mentasti, Rosa: La vetraria veneziana, in: Giorgio Cracco / Gherardo Ortalli (Hg.): Storia di Venezia. L'età del Comune. Rom 1995, 845-905.

Bonfiglio Dosio, Giorgetta: Per la storia della tecnologia del vetro: gli archivi delle imprese vetrarie e della Stazione sperimentale del vetro di Murano, In: Gli archivi per la Storia della Scienza e della Tecnica. Convegno internazionale di studi. Atti del convegno internazionale Desenzano del Garda 1991. Rom 1995, 829-38.

Comune di Venezia / Ente Autonomo La Biennale di Venezia (Hg.): Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto. Mailand 1995.

Dal Canton, Giuseppina: Dalla cultura artistica del Simbolismo a quella delle esposizioni di Ca' Pesaro, in: Toni Toniato (Hg.): Modernità allo Specchio. Arte a Venezia (1860-1960). Venedig 1995, 58-81.

Jornod, J.-P.K. / Petit, Jean: Le Corbusier. Homme pluridisciplinaire. Payerne 1995.

Lajoix, Anne: L'âge d'or de Vallauris. Paris 1995.

Martino, Enzo Di: La Biennale di Venezia: 1895-1995. Cento anni di arte e cultura. Mailand 1995.

Pignatti, Terisio / Pedrocco, Filippo: Veronese. Bd.2, Mailand 1995.

#### -----1996-----

Aujame, Roger / Aumasson, Pascal / Dieudonné, Patrick u.a.: Le Corbusier et la Bretagne. Quimper 1996. Barbero, Luca Massimo (Hg.): Spazialismo. Arte astatta 1950-1960. Venedig 1996.

Crouzet-Pavan, Elisabeth: Immagini di un mito, in: Alberto Tenenti / Ugo Tucci (Hg.): Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima. Bd. IV. Il Rinascimento. Politica e Cultura. Venedig 1996, 579-601. Deboni, Franco: Murano '900. Mailand 1996.

Deboni, Franco: I vetri Venini. Turin 1996.

Ente Autonomo La Biennale di Venezia (Hg.): La Biennale di Venezia. Le Esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995. Mailand 1996.

Guinot, Robert: La tapisserie d'Aubusson et de Felletin. Une passionnante épopée. Brive 1996.

Hardt, Manfred: Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Darmstadt 1996.

Heiremans, Marc: Murano-Glas im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1996.

Quesada, Mario (Hg.): Hans Stoltenberg Lerche. Venedig 1996.

Ricke, Helmut / Schmitt, Eva (Hg.): Italienisches Glas. Murano. Mailand 1930-1970. München/New York 1996.

Viti Pagni, Stefania: Il vetro artistico a Empoli nel XX secolo. Il Fenomeno Taddei, in: G. Meconcelli Notarianni / D. Ferrari (Hg.): Atti della Giornata Nazionale di Studio - Il vetro all'antichità all'età contemporanea / I Quaderni del Giornale Economico Nr. 5, Venedig 1996, 97-101.

Weltkunst Verlag (Hg.): Auktionspreise im Kunstpreis Jahrbuch, Bd.3, München 1996.

-----**1997**-----

Barovier, Marino (Hg.): Carlo Scarpa. I vetri di un architetto. Mailand 1997.

Kindler, Gabriele / Lippka, Regine: Wenn bei Capri die rote Sonne... Die Italiensehnsucht der Deutschen im 20. Jahrhundert. Karlsruhe 1997.

-----**1998**-----

Barovier Mentasti, Rosa / Chirico, Mariateresa / Mori, Giovanna / Pansera, Anty / Salsi, Claudio (Hg.): Il Vetro Italiano a Milano 1906-1968. Mailand 1998.

Clair, Jean / Michel, Odile (Hg.): Picasso. Il viaggio in Italia 1917-1924. Mailand 1998.

Lichtenstern, Christa: „Florence - my artistic home“. Moore und die italienische Kunst. Frankfurt 1998.

-----**1999**-----

Barovier, Marino / Sonago, Carla: Il vetro a Venezia. Mailand 1999.

Barovier Mentasti, Rosa: Il vetro di Murano alla Bevilacqua La Masa 1912-1960, in: Luca Massimo Barbero (Hg.): Emblemi d'Arte da Boccioni a Tancredi. Cent'anni della Fondazione Bevilacqua La Masa 1899-1999. Venedig 1999, 260-7.

Crispoli, Enrico (Hg.): Centenario di Lucio Fontana. Mailand 1999.

Hawkins, Roger / Mitchinson, David: Henry Moore: Thoughts and Practices. Perry Green 1999.

Heiremans, Marc: Dino Martens. Stuttgart 1999.

McCray, W. Patrick: Glassmaking in Renaissance Venice. The Fragile Craft. Aldershot 1999.

Queisser, Hans Joachim: Mächtige Monopole der Materialien. Modernes Silicon Valley gegen mittelalterliches Murano, In: NZZ vom 1. September 1999.

Viti Pagni, Stefania: Giò Ponti e il Design per il Vetro Empolese, In: Atti della III Giornata Nazionale di Studio. AIHV „Il vetro fra antico e moderno: le più recenti scoperte archeologiche; un secolo di produzione e designer del vetro italiano (1897-1997)“. Mailand 1999, 95-8.

-----**2000**-----

Fischer, Jürgen (Hg.): Murano Glass (Auktion vom 2. Dezember). Heilbronn 2000.

McCully, Marilyn (Hg.): Picasso. Scolpire e dipingere la Ceramica. Ferrara 2000.

Venini de Santillana, Anna (Hg.): Catalogo ragionato 1921-1986. Mailand 2000.

-----**2001**-----

Ameline, Jean-Paul: Denise René. L'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait 1944-1978. Paris 2001.

Barovier, Marino: Il „Liberty“ in Murano, in: Fabio Benzi (Hg): Il Liberty in Italia. Mailand 2001, 268-88.

Feldman Bennet, Anita / Mitchinson, David: Henry Moore: War and Utility. Much Hadham 2001.

Fischer, Jürgen (Hg.): Europäisches Glas (Auktion vom 27. Oktober). Heilbronn 2001.

Reincke, Anja: Die neue Freiheit. Glasobjekte der 70er und 80er Jahre, in: Roger Fayet (Hg.): 70s versus 80s. Stuttgart 2001, 66-89.

Rosen, Valeska von: Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs. Emsdetten / Berlin 2001.

-----**2002**-----

Dorigato, Attilia: L'arte del vetro a Murano. Venedig 2002.

Heiremans, Marc: Murano Glass Themes and Variations. Stuttgart 2002.



### **Lebenslauf:**

- geb. am 21.01.1970 in Ludwigshafen am Rhein.
- Studium der Kunstgeschichte, der Wirtschafts- und Sozialgeschichte und der Romanistik in Freiburg i. Br., Brüssel und Zürich.
- Von 1996 bis 2000 wiss. Mitarbeiterin in einer Privatsammlung im Bereich angewandte Kunst & Design / Zürich. Seit 1998 Führungen am Museum Bellerive und am Museum für Gestaltung / Zürich. In den Jahren 2000 bis 2002 Promotionsstipendiatin des Deutschen Studienzentrums in Venedig.